Die Dramatisierung des naturalistischen Romans bei Emile Zola

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Werner Schildbach

aus Halle (Saale)

Halle (Saale)

1937

Druck: BUCHDRUCKEREI JOH. MOLTZEN, LEIPZIG O 5
Wurzner Straße 9

1. Berichterstatter: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. K. Voretzsch

2. Berichterstatter: Prof. Dr. H. Weyhe

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Juni 1936

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Meiner lieben Frau!

Meiner lieben Braut

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung: Die drei Hauptrichtungen der französischen Literatur. Aufgabe und Methode der Arbeit 7

Kapitel I: Zolas Weg zum Theater. Die dramatischen Werke Zolas. Die Dramatisierungen seiner Romane und Novellen durch andere Verfasser 9

Kapitel II: Die Theorien Zolas

1. über den naturalistischen Roman 13
2. über das naturalistische Theater 17

Kapitel III: Die Dramatisierung der Werke Zolas durch Zola selbst

1. Thérèse Raquin (der Roman) 22
   Thérèse Raquin (das Drama) 25
   Kritik 27
2. La Curée (Roman) 39
   Nantas (Novelle) 43
   Renée (Drama) 46
   Kritik 49

Anhang
   Madeleine (das Drama von E. Zola) 60
   Madeleine Férat (der Roman von E. Zola) 62
   Kritik 65

Kapitel IV: Dramatisierung der Werke Zolas durch andere Verfasser

1. L'Assommoir (der Roman) 72
   L'Assommoir (das Drama von Busnach und Gastineau) 73
   Kritik 75
2. Nana (der Roman) 86
   Nana (das Drama von Busnach) 89
   Kritik 90
3. Pot-Bouille (der Roman) 95
   Pot-Bouille (das Drama von Busnach) 101
   Kritik 103
4. Jacques Damour (die Novelle) 110
   Jacques Damour (das Drama von Hennique) 110
   Kritik 111
5. Le Capitaine Burle (die Novelle) 115
   Tout pour l'Honneur (das Drama von Céard) 117
   Kritik 118
6. La Faute de l'Abbé Mouret (der Roman) 122
   La Faute de l'Abbé Mouret (das Drama von Bruneau) . 125
   Kritik 126

Kapitel V: Die Schwierigkeiten der Dramatisierung der Romane und Novellen Emile Zolas und die Folgerungen für die Bearbeiter

1. die Schwierigkeiten, die sich aus dem Wesensunterschied der Gattungen ergeben 134

Seite

2. die Schwierigkeiten, die sich aus dem naturalistischen Charakter der Werke ergeben 135
3. die Schwierigkeiten, die sich aus Zolas Eigenart als Romanschreiber ergeben 140
4. Folgerungen für die Bearbeiter, Zusammenfassung . . . 142

Kapitel VI: Beispiele der Dramatisierung idealistischer Romane

1. Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre (der Roman von Octave Feuillet) 145
Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre (das Drama von Octave Feuillet) 146
Kritik 148
2. Le Maître de Forges (der Roman von George Ohnet) . 153
Le Maître de Forges (das Drama von George Ohnet) . 155
Kritik 157
3. Vergleich der Dramatisierungen der idealistischen mit jener der naturalistischen Werke 160

Kapitel VII: Wesen und Schicksal des naturalistischen Dramas

1. der Naturalismus als notwendige Reaktion 164
2. Die Weiterentwicklung des Naturalismus und sein Verfall 166
3. Schlußbetrachtung über den Naturalismus 171

Benutzte Literatur 174

Einleitung:

Die drei Hauptrichtungen der französischen Literatur. Aufgabe und Methode der Arbeit.

Das Kunstideal der Dichter ist nicht zu allen Zeiten das gleiche gewesen, aber doch läßt sich jede Formulierung eines Kunstprogramms auf drei Grundeinstellungen des Dichters zurückführen. Es kann sich handeln um die Wiedergabe des Schönen, um die Absicht, Ideen zu verbreiten, und um die Nachahmung der Wirklichkeit. Das Ziel, das die erste Richtung verfolgt, bildet die Erreichung eines erhabenen Schönheitsideals. Schriftsteller, die sich das Zweite zur Aufgabe gestellt haben, werden Erzieher, Philosophen, Sittenrichter, Reformer sein wollen. Die dritte Richtung erstrebt die Darstellung der Wirklichkeit ohne Rücksicht auf das Ideal der Schönheit oder der Nützlichkeit.

Wenn man nun die literarischen Werke prüft, um sie einer der drei Richtungen einzuordnen, so erkennt man, daß die einzelnen Richtungen nicht völlig rein vorkommen, sondern daß gleichzeitig andere Elemente in ihnen enthalten sind. Jedes literarische Kunstwerk muß ein gewisses Schönheitsideal haben, sonst ist es eben kein Kunstwerk mehr, viele Stücke enthalten eine Lehre, und jedes Werk muß sich in irgendeiner Weise mit der Darstellung des Wirklichen auseinandersetzen.

Im 19. Jahrhundert können wir in der französischen Literatur die drei angegebenen Richtungen stark ausgeprägt finden. Zur ersten Richtung können wir die Dichter der Schule der Kunst um der Kunst willen (L'art pour l'art) rechnen. Die zweite Richtung finden wir hauptsächlich in Dumas Fils verkörpert. Zur dritten Richtung gehören die Naturalisten. Der große Theoretiker der Schule ist Emile Zola.

Der Versuch, eine von den angegebenen Tendenzen zu bevorzugen, kann leicht zu Einseitigkeiten führen und den künstlerischen Wert der Dichtungen vermindern. Diese Erscheinung trifft besonders für die Werke der französischen Naturalisten zu und dort wieder am stärksten für das Theater. Die vorliegende Arbeit will sich mit der Frage beschäftigen: Ist es den Verfassern der Stücke, die Dramatisierungen Zolascher Romane oder Novellen sind, gelungen, die Schwierigkeiten, die eine Dramatisierung epischer Dichtungen im allgemeinen und die naturalistischer Werke im besonderen bietet,

zu überwinden und mit ihren Dramatisierungen wahre Kunstwerke zu schaffen?

Auf Grund genauer Vergleiche zwischen den Romanen oder Novellen und ihren Dramatisierungen werden wir die Schwierigkeiten erkennen, die für eine Dramatisierung bestanden haben, und wir werden die Ergebnisse der Vergleiche einer eingehenden Würdigung unterziehen. Die Kritik wird sich mit den Gründen für die Abweichungen auseinandersetzen und als Maßstab die Theorien des Naturalismus, die Eigengesetzlichkeit der Gattungen und die Gesetze der Ästhetik benutzen.

Da es sich bei jedem Stück auch um den Vergleich mit Zolas theoretischen Forderungen handelt, so mußte sowohl eine kurze Übersicht über seine Theorie des Romans als auch des Theaters gegeben werden.

Die Besonderheit der Dramatisierung des naturalistischen Romans wird durch einen Vergleich mit der des idealistischen Romans erkennbar, der an zwei Beispielen durchgeführt wird. Durch diesen Vergleich wird der Fortschritt deutlich, den der Naturalismus für das Theater bringt.

In einer Übersicht wird dann gezeigt, wie der Naturalismus nach kurzer Blütezeit seinem Verfall entgegengeht.

Der Anhang zu Kapitel III bringt den umgekehrten Vergleich zwischen einem naturalistischen Drama, Zolas „Madeleine", und dem Roman „Madeleine Férat", zu dem es Zola nachträglich umgearbeitet hat.

Es sind nicht alle Dramatisierungen Zolascher Romane im Druck erschienen. Ich mußte mich daher auf die mir zugänglichen Werke beschränken (sechs Romane und zwei Novellen). Die Drames lyriques, auch Contes lyriques, habe ich absichtlich nicht mit berücksichtigt, weil ihr literarischer Wert neben den übrigen Dramatisierungen unbedeutend erscheint und ihre Behandlung über den Rahmen der Arbeit hinausgeht (Überbetonung der musikalischen Seite, Zusammenhang mit der Geschichte der Oper).

Ich habe die beiden Stücke, die Zola selbst dramatisiert hat, an den Anfang gestellt und bin dann der Reihenfolge der Erstaufführungen gefolgt.

Kapitel I:

Zolas Weg zum Theater.

Emile Zola hat sich fast sein ganzes Leben hindurch als eine Kämpfernatur erwiesen. Seine Hauptkämpfe hat er auf dem Gebiet der Literatur ausgefochten. Das Schwergewicht seiner eigenen literarischen Tätigkeit liegt auf dem Gebiete des Romans, doch hat er auch auf dem des Theaters zu wiederholten Malen sein Glück versucht. Als eifriger Theaterbesucher hat er in seiner Jugend vielen Aufführungen mit Interesse beigewohnt und ist dadurch frühzeitig mit dem Stand der damaligen Bühnenkunst vertraut geworden.

In jener Zeit hat er oft unter der Lieblosigkeit seiner Kameraden gelitten, und die Beschäftigung mit der Muse hat ihm geholfen, sein seelisches Gleichgewicht wiederzugewinnen. Im Juli 1860 gedenkt er in einem Brief an seinen Freund Baille der gemeinsam verlebten Zeit. Mit Bitterkeit sagt er:

„Je cherchais partout des amis. Dérision! On me jeta des sarcasmes à la face. J'entendis murmurer autour de moi des surnoms odieux. (Il était, dit P. Alexis, myope et timide, donc peu liant et peu tutoyeur. Ses camarades d'Aix-en-Provence raillaient en outre un défaut nerveux de prononciation qui affligea son enfance, et, le sachant né à Paris, le traitaient de franciot!) Je vis la foule s'éloigner et me montrer du doigt. Je pliai la tête quelque temps, me demandant quel crime j'avais pu commettre, moi, si jeune, moi dont l'âme était si aimante? Mais lorsque je connus mieux le monde, lorsque j'eus jeté un regard plus posé sur mes calomniateurs, lorsque j'eus vu à quelle lie j'avais à faire, vive Dieu, je relevai le front et une immense fierté me vint au cœur. Je me reconnus grand à côté des nains qui s'agitaient autour de moi: je vis combien mesquines étaient leurs idées, combien sot leur personnage, et, frémissant d'aise, je pris pour dieux l'orgueil et le mépris ... Je conçus le projet de les écraser de ma supériorité et de les faire ronger par ce serpent même qu'on nomme envie. Je m'adressai à la Muse, cette divine consolatrice, et, si Dieu me garde un nom, c'est avec volupté que je leur jetterai à mon tour ce nom à la face, comme un sublime démenti à leurs sots mépris!" (Ernest Seillière, E. Zola, S. 5/6).

Von diesem Machtwillen, diesem Gefühl der Verachtung und von dem Ehrgeiz des jungen Zola spricht auch Paul Alexis. Dieser weist besonders hin auf das angeborene Bedürfnis Zolas, der Erste

in allen Dingen zu sein. Seillière führt ein ähnliches Urteil des Dr. Toulouse an:

„Enfin, au docteur Toulouse, Zola apparut également comme un ambitieux, conscient de sa valeur et servi par un extraordinaire appétit de parvenir, comme un assoiffé de pouvoir intellectuel dont la devise pourrait se formuler en ces termes: occuper la première place, c'est-à-dire le souverain pontificat de l'esprit" (Seillière, S. 8).

So ist Zola vor allem aus dem Gefühl der Verbitterung heraus und durch seinen Geltungsdrang angestachelt zur Bühnendichtung gekommen. Die ersten Mißerfolge haben ihn nicht abgeschreckt; denn er hat dabei die Erkenntnis gewonnen, daß es einer unermüdlichen Anstrengung bedarf, um im Theater zu originalen Leistungen zu gelangen.

Den Kritikern, die nicht zugeben wollen, daß ein Romanschriftsteller gleichzeitig Theaterstücke schreiben kann, will er durch die Tat beweisen, daß sie unrecht haben. Gerade von der Bühne her verspricht sich Zola eine große propagandistische Wirkung auf das Publikum zugunsten des Naturalismus. Er meint, nicht das Publikum dürfe dem Verfasser seinen Geschmack aufzwingen, sondern der Verfasser müsse das Volk führen. In „Le Naturalisme au Théâtre" spricht er von dem Genie, das vorwärtsschreitet und „die Intelligenz der Generationen wie Wachs formt". Meint er wohl, e r könne den großen Wurf tun, das Genie sein, das durch einen überwältigenden Triumph die Hörer mitreißt?

„A cette heure, en France, une gloire impérissable attend l'homme de génie qui, reprenant l'œuvre de Molière, trouvera en plein dans la réalité la comédie vivante, le drame vrai de la société moderne."

„Devant un homme vraiment fort, les spectateurs plieraient les épaules" (Le Naturalisme au Théâtre, S. 27).

In dem Band „Mélanges" (S. 143/44) weist Zola den Gedanken zurück, daß er aus gewinnsüchtigen Gründen nach dramatischen Erfolgen trachte:

„Et c'est tout, cette lâcheté se double de cupidité, car je n'ai qu'un but: empocher les recettes. L'argent, l'argent et rien d'autre! En vérité, on doit être une belle âme pour prêter à un écrivain un pareil négoce. Vingt fois j'ai expliqué les raisons qui me font collaborer avec Busnach. Il est très utile que je les donne de nouveau: le désir de tenter des expériences, la nécessité de certains ménagements, l'espoir d'un acheminement vers plus de vérité."

Daß Zola nicht n u r durch gewinnsüchtige Motive getrieben wird, glauben wir ihm natürlich ohne weiteres. Da er aber im „Roman Expérimental" ausdrücklich darauf hinweist, daß ein Verfasser mit einem Theaterstück viel mehr Geld verdient als mit einem

Roman[1]), so besteht dennoch die Möglichkeit, daß bei Zolas Beschäftigung mit dem Theater gelegentlich auch die Geldfrage eine Rolle gespielt hat. Das würde auch durchaus mit dem stolzen Hinweis in Einklang zu bringen sein:

„Et veut-on savoir ce qui doit aujourd'hui nous faire dignes et respectés: c'est l'argent. Il est bête de déclamer contre l'argent, qui est une force sociale considérable. Les tout jeunes gens devraient seuls répéter des lieux communs sur l'avilissement des lettres sacrifiant au veau d'or; ils ignorent tout, ils ne peuvent comprendre la justice et l'honnêteté de l'argent. Que l'on compare un instant la situation d'un écrivain sous Louis XIV à celle d'un écrivain de nos jours. Où est l'affirmation pleine et complète de la personnalité? Où est la véritable dignité? Où sont la plus grande somme de travail, l'existence la plus large et la plus respectée? Evidemment du côté de l'écrivain actuel. Et cette dignité, ce respect, cet élargissement, cette affirmation de sa personne et de ses pensées, à qui le doit-il? A l'argent, sans aucun doute. C'est l'argent, c'est le gain légitimement réalisé sur ses ouvrages qui l'a délivré de toute protection humiliante, qui a fait de l'ancien bateleur de cour, de l'ancien bouffon d'anti-chambre, un citoyen libre, un homme qui ne relève que de lui-même. Avec l'argent, il a osé tout dire, il a porté son examen partout, jusqu'au roi, jusqu'à Dieu, sans craindre de perdre son pain. L'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes" (Rom. Exp. S. 152/53).

Die dramatischen Werke Zolas.

Die dramatischen Versuche Zolas gehen bis in das Jahr 1856 zurück. Sein erstes Stück (noch aus der Schülerzeit in Aix) trägt den Titel „Enfoncé le Pion!" Ihm folgen bald mehrere andere, die aber mit seiner späteren literarischen Entwicklung nichts zu tun haben. Unter ihnen ist auch „La Laide", eine kleine Komödie, die er schreibt, als er in der Buchhandlung Hachette eine bescheidene

[1]) „Au théâtre, au contraire, le gain est formidable. Comme pour le livre, on touche un tant pour cent sur les recettes ... il arrive qu'un drame ou une comédie rapporte beaucoup plus qu'un roman. Ainsi, prenons un exemple: une pièce a cent représentations, le chiffre courant aujourd'hui pour les succès; la moyenne des recettes a été de 4000 francs, ce qui a donc mis dans la caisse du théâtre 400 000 francs, et ce qui rapporte à l'auteur une somme de 40 000 francs, si les droits sont de 10 pour 100. Or, pour gagner la même somme avec un roman, il faudrait, en touchant cinquante centimes par exemplaire, que ce roman fût tiré à quatre-vingt mille exemplaires, tirage tellement exceptionnel ... Cela est donc d'une vérité banale, le théâtre rapporte beaucoup plus que le livre ..." (Le Roman Expérimental, S. 145).

Stellung gefunden hat. Auch dieses Stück ist noch unbedeutend; es ist nie aufgeführt worden. Maurice Le Blond nennt es einen „Conte à Ninon dialogué". Mit 25 Jahren schreibt Zola „Madeleine" (1865), nun folgen „Thérèse Raquin" (1873), „Les Héritiers Rabourdin" (1874), „Le Bouton de Rose" (1878), „Renée" (1887), „Messidor" (Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux, Musique d'Alfred Bruneau, 1897), „L'Ouragan" (Drame lyrique en quatre actes, Musique d'Alfred Bruneau, 1901), „L'Enfant-Roi" (Comédie lyrique en cinq actes, 1905)[2]), „Violaine la Chevelue" (Féerie lyrique en cinq actes et neuf tableaux, 1921), „Silvanire ou Paris en Amour" (Pièce en cinq actes, 1921) und „Lazare" (Drame lyrique en un acte, Musique d'Alfred Bruneau, 1921). Alle diese Stücke rühren von Zola allein her.

Die Dramatisierungen seiner Romane und Novellen durch andere Verfasser.

An der Abfassung der folgenden Stücke ist Zola nur in geringem Maße oder gar nicht beteiligt. Sie gehen aber alle auf seine Romane oder Novellen zurück. Ich nenne die Titel und das Jahr der ersten Aufführung. Es sind: „Les Mystères de Marseille" (1867), „L'Assommoir" (1879), „Nana" (1881), „Pot-Bouille" (1883), „Germinal" (1886), „Le Ventre de Paris" (1887), „Jacques Damour" (1887), „Tout pour l'Honneur" (1887), „Le Rêve" (1891), „La Bête Humaine" (nicht aufgeführt), „Une Page d'Amour" (1893), „L'Attaque du Moulin" (1893), „La Terre" (1902), „Naïs Micoulin" (1907), „La Faute de l'Abbé Mouret" (1907) und „Les Quatre Journées" (1916).

[2]) Die Zahlen geben das Erscheinungsjahr an.

Kapitel II:

Die Theorien Zolas.

Zola hat mit seinen eigenen Stücken wenig Erfolg gehabt. Da diese Arbeit sich ausschließlich mit den Stücken zu beschäftigen hat, die Dramatisierungen von Romanen oder Novellen Zolas sind, so ist es nötig, uns in kurzen Zügen seine eigenen theoretischen Auffassungen vor Augen zu führen, wie er sie vor allem in „Le Roman Expérimental" und in „Le Naturalisme au Théâtre" darstellt.

1. Der naturalistische Roman.

Im Vorwort zu „Le Roman Expérimental" sagt Zola von sich selbst:

„... je suis plein de honte, lorsque je pense à l'énorme tas de rhétorique romantique que j'ai déjà derrière moi" (R. Exp. S. 8).

Dieser Romantik, jedem Idealismus überhaupt, sagt er in seinen theoretischen Schriften den Kampf an und betont in ihnen besonders den Romantikern gegenüber stets das Verstandesmäßige. Für ihn gibt es keine irrationalen Kräfte[3]). Für die literarischen Werke fordert er in jeder Beziehung unbedingte Wahrheit. Auch die Beschäftigung mit den Schattenseiten des Lebens soll nur zur Erkenntnis der Wahrheit führen. Dabei ist sich Zola der Erkenntnisfähigkeit des menschlichen Geistes so gewiß, daß er Gott zwar nicht leugnet, seine Existenz aber nur dann anerkennen will, wenn ihn die Wissenschaft am Ende ihrer Forschungen entdeckt[4]). Die Über-

[3]) „Le prétendu beau, la perfection absolue, arrêté d'après certaines lignes, n'est que l'expression matérielle de la divinité rêvée par les hommes. Si vous refusez cette divinité, si vous avez la volonté de reprendre le problème philosophique à l'étude même du monde, à la nature et à l'homme, il faut bien que vous acceptiez notre littérature naturaliste, qui est précisément l'outil littéraire de la nouvelle solution scientifique cherchée par le siècle. Quiconque est avec la science, doit être avec nous" (R. Exp. 321/322). „Il ne faut admettre rien d'occulte; il n'y a que des phénomènes et des conditions de phénomènes" (Rom. Exp. S. 36).

[4]) „On ne nie pas Dieu, on tache de remonter à lui, en reprenant l'analyse du monde. S'il est au bout, la science nous le dira. Pour le moment, nous le mettons à part, nous ne voulons pas d'un élément surnaturel, d'un axiome extra-humain qui nous troublerait dans nos observations exactes" (Rom. Exp. S. 72).

schätzung des Verstandesmäßigen kommt auch in Zolas umfangreichen Ausführungen über den wahren Patriotismus zum Ausdruck. Er lehnt den Hurrapatriotismus in jeder Form ab, will aber auch nichts von draufgängerischem Heldentum und von der Hingabe des Lebens um eines Ideals willen wissen. Für den Soldaten genügt es nach seiner Meinung, wenn sein Körper gesund ist, wenn er nüchtern und klar denken kann, und wenn er gründlich und methodisch vorbereitet wird; dann könne er unter der Führung von hervorragend befähigten Führern den Sieg erringen.

„C'est nous qui sommes les vrais patriotes, nous qui voulons la France savante, débarrassée des déclamations lyriques, grandie par la culture du vrai, appliquant la formule scientifique en toute chose, en politique, comme en littérature, dans l'économie sociale comme dans l'art de la guerre" (Rom. Exp. S. 84).

Die Anwendung dieser „formule scientifique" auf allen Gebieten soll Frankreich dazu befähigen, seine frühere führende Rolle in Europa wiederzugewinnen und — auch Elsaß-Lothringen zurückzuerobern.

Für die Literatur des 19. Jahrhunderts schlägt Zola die Anwendung der experimentellen Methode vor, wie sie die Wissenschaft seiner Zeit fordert. Dabei stützt er sich auf die Ausführungen Claude Bernards (1813—1878) in dessen „Introduction à l'étude de la médecine expérimentelle". Die Methode dieses Gelehrten besteht darin, daß er von einer wirklichen Beobachtung ausgeht. An einem Beispiel aus der Chemie zeigt er, was er unter einem Experiment versteht, und kommt schließlich zu dem Ergebnis, daß ein Experiment nur eine „observation provoquée" ist, die den Gedanken des Experimentators kontrolliert, d. h., die zeigt, ob und wie die bei der Vornahme des Experiments vorausgesehenen und vermuteten Erscheinungen eintreten. Claude Bernard hatte gesagt:

„L'observateur constate purement et simplement les phénomènes qu'il a sous les yeux ... Il doit être le photographe des phénomènes; son observation doit représenter exactement la nature. Il écoute la nature, et il écrit sous sa dictée. Mais une fois le fait constaté et le phénomène bien observé, l'idée arrive, le raisonnement intervient, et l'expérimentateur apparaît pour interpréter le phénomène. L'expérimentateur est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée des phénomènes observés, institue l'expérience de manière que, dans l'ordre logique des prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue ... Dès le moment où le résultat de l'expérience se manifeste, l'expérimentateur se trouve en face d'une véritable observation qu'il a provoquée, et qu'il faut constater, comme toute observation, sans idée préconçue. L'expérimentateur doit alors disparaître ou plutôt se transformer instantanément en observateur; et ce n'est qu'après qu'il aura constaté les résultats de l'expérience comme ceux d'une observation ordinaire, que son

esprit reviendra pour raisonner, comparer et juger si l'hypothèse expérimentale est vérifiée ou infirmée par ces mêmes résultats" (Rom. Exp., S. 15).

Zola glaubt nun, auch der Romanschreiber sei ein Experimentator, wenn er seine Personen, zu deren Zeichnung ihm die Beobachtung im wirklichen Leben die Unterlagen liefert, dem Leser in verschiedenen Milieus und unter verschiedenen Lebensbedingungen vorführt. Der Romanschreiber als Experimentator

„fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits sera telle que l'exige le déterminisme mis à l'étude" (Rom. Exp. S. 16).

Besonders aufschlußreich über Zolas Auffassung ist sein Hinweis auf ein solches „Experiment" bei Balzac:

„Dès qu'il a choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a constitué son expériment en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s'en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il est le maître. Le probleme est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société; et un roman expérimental ... est simplement le procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public. En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale" (Rom. Exp. S. 16/17).

Auf ähnliche Weise will auch Zola zum „juge d'instruction" der Menschen und ihrer Leidenschaften werden. Er wendet sich gegen den Vorwurf, daß die Naturalisten die Natur nur photographieren, da ja die Idee des Experiments eine bewußte Abänderung der reinen Beobachtung nötig mache. Für diese Abänderung gesteht Zola der schöpferischen Betätigung des Schriftstellers ihr Recht zu. Er behauptet, man komme auf diese Weise „à la connaissance complète d'une vérité" (Rom. Exp., S. 19). Zola verurteilt die Auffassung der Idealisten,

„qui se réfugient dans l'inconnu pour le plaisir d'y être, qui n'ont de goût que pour les hypothèses les plus risquées, qui dédaignent de les soumettre au contrôle de l'expérience, sous le prétexte que la vérité est en eux et non dans les choses" (Rom. Exp. S. 37).

In seinen Werken will Zola dem Problem der Vererbung einen großen Einfluß einräumen, und auch dem Milieu[5]) mißt er ausschlaggebende Bedeutung bei. Er will die Wechselbeziehungen der Gesellschaft auf das Individuum und des Individuums auf die Gesellschaft darstellen.

Als Ziel der Entwicklung der Menschheit, an dessen Erreichung Zola mitarbeiten möchte, sieht er eine Zeit, in welcher der Mensch sich die Natur unterworfen haben wird und in der die größtmögliche Summe von Gerechtigkeit und Freiheit herrscht. Er glaubt zum „moraliste expérimentateur" werden zu können, indem er zeigt, wie sich eine Leidenschaft in einem Milieu verhält. Die Klarheit über diese Zusammenhänge soll die Fähigkeit bringen, die Auswirkungen dieser Leidenschaft zu beeinflussen und gleichzeitig durch eine Einwirkung auf den Einzelmenschen und auf das Milieu soziale Probleme zu lösen[6]). Diese Arbeit erscheint Zola besonders deshalb so dringlich, weil für die Gesunden sonst die Gefahr der Ansteckung besteht. Mit Geringschätzung blickt Zola auf die Werke der Idealisten herab, deren Zielsetzung, die Beschäftigung mit dem metaphysischen Menschen, Auswirkungen, wie sie sich Zola denkt und wünscht, von vornherein ausschließe. Er wirft den Idealisten Heuchelei vor, wenn sie den Naturalismus wegen seiner Kühnheiten angreifen, da sie ja unter einer schönen äußeren Form, unter einer glänzenden, bilderreichen Sprache, auch schlimme und schmutzige Dinge versteckten.

Zolas Kritik schließt auch Victor Hugo mit ein, erkennt aber das Verdienst dieses Mannes und seiner Schule an, welches in der Erneuerung der dichterischen Sprache und in einer lebendigeren Art zu fühlen und wiederzugeben besteht. Wenn unzählige Dichter, die Zola ohne Ausnahme Idealisten nennt, auch im übrigen viel von der Konvention der Klassiker behalten haben, so sieht Zola in ihnen doch notwendige Bindeglieder, die das Einsetzen des Naturalismus einleiten.

---

[5]) „Le romancier ne sépare donc plus le personnage de l'air où il se meut; il ne décrit pas par un besoin de rhétorique, comme les poètes didactiques ... il note simplement à chaque heure les conditions matérielles dans lesquelles agissent les êtres et se produisent les faits, pour être absolument complet, pour que son enquête porte sur l'ensemble du monde et évoque la réalité tout entière" (R. Exp. S. 122). Der experimentelle Roman „substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu" (Rom. Exp. S. 321/22).

[6]) Zola will durch das Experiment sogar auf dem Gebiet der Kriminalität sichere Unterlagen für die Rechtspflege liefern und auch damit am Fortschritt der Menschheit arbeiten!

2. Das naturalistische Theater.

In Zolas Darlegung seiner Anschauungen vom Theater erscheinen noch weitergehende literarhistorische Betrachtungen als in denen, die vom Roman sprechen. So setzt Zola die Literatur mit dem jeweiligen Charakter der Zeit in Beziehung. Er leitet das Aufkommen einer neuen literarischen Richtung von einem Wechsel in der Gesellschaft ab. Das versucht er am Beispiel der Romantik nachzuweisen.

Er führt das Einsetzen der Romantik zum großen Teil auf die Nachwirkungen der französischen Revolution zurück, welche die alte Gesellschaft stürzt und auf literarischem Gebiet starke seelische Erschütterungen in dem Gemüt der Dichter hervorruft, die, um wieder zu innerem Gleichgewicht zu gelangen, in einem Gefühl der Bitterkeit oder der Träumerei sich der Lyrik zuwenden und die dann, getrieben durch innere Auflehnung gegen das Bestehende, der Leidenschaft, der Phantasie, der Handlung und der Lokalfarbe den Weg zur Darstellung auf der Bühne bahnen. Wie beim Roman, so bildet die Romantik auch auf dem Gebiete des Theaters die Erscheinung einer Übergangszeit, die mit geholfen hat, den Weg für den Naturalismus freizumachen.

Eine solche Strömung, die schließlich im Naturalismus ihre reinste Ausprägung findet, erkennt Zola in den literarischen Richtungen aller Zeiten. Jetzt, sagt er, sei der menschliche Geist reifer als früher; die Überwindung der klassischen Formel, die zwei Jahrhunderte geherrscht hat und als deren Fehler Zola gewisse Lächerlichkeiten, Unwahrscheinlichkeiten, lügenhafte Darstellung und Deklamation bezeichnet, sei jedoch erst durch Victor Hugo entscheidend erreicht worden. Aber auch dieser sei hinter den Forderungen Diderots[7]) zurückgeblieben. Da aber das Werk der romantischen Verfasser wie das der Klassiker an bestimmte Regeln gebunden war, weil es ebenso zu einer schablonenhaften Arbeit und zu einem Streben nach bestimmten Effekten führte, so konnte es — Zola bezeichnet es übrigens als „échauffouréc“ — nicht dauerhaft sein. „En somme, il n'y avait qu'une rhétorique de plus au théâtre“, mit diesen Worten spricht Zola über das romantische Drama (Rom. Exp., S. 107).

Selbstbewußt verkündet Zola:

„La formule naturaliste va être à notre siècle ce que la formule classique a été aux siècles passés“ (Rom. Exp., S. 107).

Ausführlich würdigt Zola das Werk derjenigen Verfasser, deren Arbeit in besonderem Maße auch dem Einsetzen des Naturalismus

[7]) „Diderot reste surtout la grande figure du siècle; il entre-voit toutes les vérités, il va en avant de son âge, faisant une continuelle guerre à l'édifice vermoulu des conventions et des règles . . .“ (Le Roman Expérimental, S. 95).

genützt hat. Er nennt besonders Scribe, Sardou, Dumas fils, Augier, Labiche und Meilhac-Halévy. An Scribe und Sardou tadelt er jedoch die komplizierte Intrige und die bis zur Taschenspielerei entwickelte und dadurch unwahrscheinlich wirkende Bühnenkunst. Sardou erscheint Zola ausgeglichener als Scribe, doch genügt ihm dessen Beobachtung nicht, weil sie zu oberflächlich sei.

„Son monde ... est un monde de carton peuplé de pantins" (Rom. Exp., S. 109).

Als Fortschritt bezeichnet Zola bei Scribe und besonders bei Sardou die Genauigkeit der Inszenierung und die sorgfältige Darstellung des täglichen Lebens, weil dadurch das Publikum Geschmack an der Wirklichkeit bekommen habe. Bei Dumas lobt Zola die Einführung der physiologischen Studien ins Theater. Er verwirft aber aus künstlerischen Gründen die Thesenstücke, die Zugeständnisse an die Forderungen der Bühne auf Kosten der Wirklichkeit seien; er lehnt auch seine zu einheitliche und zu geistreiche Sprache ab, besonders die auf Wirkung berechneten Worte, die er manchen seiner Personen in den Mund legt. Die Wirklichkeit sei Dumas nicht wichtig genug.

„On dirait que M. Dumas ne se sert du vrai que comme d'un tremplin pour sauter dans le vide ... Il ne nous mène jamais dans un monde que nous connaissions" (Rom. Exp., S. 111).

Für E. Augier findet Zola die meisten anerkennenden Worte. Er sagt von ihm, daß sich seine Werke durch eine genaue Beobachtung des wirklichen Lebens und durch die Darstellung der zeitgenössischen Gesellschaft in einer einfachen und korrekten Sprache auszeichnen. Dieses Lob wird aber durch den Hinweis eingeschränkt, daß sich Augier nicht genug von den Konventionen und von der Darstellung feststehender Typen freigemacht habe (z. B. „Sympathische Person", unbefleckte Jungfrau, mangelhafte Motivierung)[8]).

Bei Labiche rühmt Zola den Schwung der Stücke und bei Meilhac-Halévy die feine Beobachtung des Pariser Lebens.

Wir können die kritischen Betrachtungen Zolas bis jetzt um zwei Gesichtspunkte gruppieren: es handelt sich

1. um einen Kampf gegen die Konvention, die in den klassischen Regeln begründet ist,

2. um ein Hinstreben zur immer vollkommneren Darstellung der Wirklichkeit.

Die gleichen Gesichtspunkte — sowohl formaler als auch stofflicher Art — erscheinen ebenfalls in Zolas eigenen Forderungen für das naturalistische Theater:

---

[8]) „Un tempérament va toujours jusqu'au bout, à moins de causes lentes, très minutieuses à analyser" (Rom. Exp., S. 114).

„J'attends qu'on plante debout au théâtre des hommes en chair et en os, pris dans la réalité et analysés scientifiquement, sans un mensonge. J'attends qu'on nous débarrasse des personnages fictifs, de ces symboles convenus de la vertu et du vice qui n'ont aucune valeur comme documents humains. J'attends que les milieux déterminent les personnages et que les personnages agissent d'après la logique des faits combinée avec la logique de leur propre tempérament. J'attends qu'il n'y ait plus d'escamotage d'aucune sorte, plus de coups de baguette magique, changeant d'une minute à l'autre les choses et les êtres. J'attends qu'on ne nous conte plus des histoires inacceptables, qu'on ne gâte plus des observations justes par des incidents romanesques, dont l'effet est de détruire même les bonnes parties d'une pièce. J'attends qu'on abandonne les recettes connues, les formules lasses de servir, les larmes, les rires faciles. J'attends qu'une œuvre dramatique, débarrassée des déclamations, tirée des grands mots et des grands sentiments, ait la haute moralité du vrai, soit la leçon terrible d'une enquête sincère. J'attends enfin que l'évolution faite dans le roman s'achève au théâtre, que l'on y revienne à la source même de la science et de l'art moderne, à l'étude de la nature, à l'anatomie de l'homme, à la peinture de la vie, dans un procès-verbal exact, d'autant plus original et puissant, que personne encore n'a osé risquer sur les planches" (Rom. Exp., S. 116).

Die Sprache der Theaterstücke soll natürlich sein, ungefähr so, wie die Menschen in ihrer Unterhaltung sprechen. Dabei muß auch die Sprache der Rolle der Person wirklich entsprechen. Ein Kutscher darf also auf der Bühne nicht die gleichen geistreichen Gespräche führen wie ein feingebildeter Mensch.

Zola ist der Meinung, daß der Naturalismus auch auf der Bühne möglich ist; er ist sogar davon überzeugt, daß man einen naturalistischen Roman auf die Bühne übertragen kann. Er ist sich dabei bewußt, daß das nicht uneingeschränkt möglich ist, da ja die Freiheit der Form bei der Darstellung des Romans überhaupt bei dem Bühnenstück nicht besteht. Einen gewissen Ersatz für die ausführlichen Beschreibungen des naturalistischen Romans sieht Zola in der sorgfältig durchdachten Dekoration[9]) und in der geschickten Auswahl der Kostüme. Das lebensvolle Spiel der Darsteller soll ebenfalls in ausschlaggebender Weise dazu beitragen, den Zuschauern den Eindruck der Wirklichkeit zu vermitteln. Die Tatsache, daß der Verfasser eines naturalistischen Dramas auch auf die Empfindungen der Zuschauer Rücksicht nehmen muß, vergißt Zola nicht; er glaubt aber trotzdem, sich der Bühne als Mittel für die Verbreitung der naturalistischen Richtung bedienen zu können[10]). Das Publikum soll allmählich dazu gebracht werden, daß

[9]) „La décoration n'est-elle pas une description continue, qui peut être beaucoup plus exacte et saisissante que la description faite dans un roman?" (Rom. Exp., S. 122).

[10]) „Il ne faut point oublier la merveilleuse puissance du théâtre, son

es die Kühnheiten der Malerei des Wirklichen zuläßt, ja, daran Geschmack findet. Auch der naturalistische Roman soll die Theaterbesucher allmählich zu dieser Duldsamkeit führen. (Das Bedürfnis der Zuschauer nach Darstellung von Rechtschaffenheit und Ehre hält Zola für eine Rückständigkeit!)

Der verlogenen Moral der Gesellschaft stellt Zola die „honnêteté relative des bouges" gegenüber. Die Gewöhnung der Leser an die Offenheit der naturalistischen Darstellung findet er auch wichtig vom Standpunkt der Moral aus:

„Les lecteurs et les spectateurs s'habitueront, voilà tout. Nous avons pour nous la force de l'éternelle moralité du vrai. La besogne du siècle est la nôtre... Rêver ce qui pourrait être devient un jeu enfantin, quand on peut peindre ce qui est; et, je le dis encore, le réel ne saurait être ni vulgaire ni honteux, car c'est le réel qui a fait le monde. Derrière les rudesses de nos analyses, derrière nos peintures qui choquent et épouvantent aujourd'hui, on verra se lever la grande figure de l'Humanité, saignante et splendide, dans sa création incessante" (Le Naturalisme au Théâtre, S. 48).

Diese Entwicklung dauert aber Zola viel zu lange. Ungeduldig fordert er immer wieder den großen Meister, der das Publikum zugunsten des Wahren[11]) zu begeistern versteht.

Im Wahren glaubt Zola auch immer ein Stück Poesie zu finden, muß allerdings das Wort Poesie nach seiner Weise umdeuten:

„J'entends donner à ce mot de poésie toute sa valeur, ne pas en enfermer le sens entre la cadence de deux rimes, ni au fond d'une chapelle étroite de rêveurs, lui restituer son vrai sens humain, qui est de signifier l'agrandissement et l'épanouissement de toutes les vérités" (Le Naturalisme au Théâtre, S. 24).

„Or, c'est à ce moment que les naturalistes arrivent et disent très carrément que la poésie est partout, en tout, plus encore dans le présent et le réel que dans le passé et l'abstraction. Chaque fait, à chaque heure, a son côté poétique et superbe. Nous coudoyons des héros autrement grands et puissants que les marionnettes des faiseurs d'épopée" (ibid.).

Als Zola diese Zeilen schreibt, hat er schon die ersten Mißerfolge auf der Bühne hinter sich. Er hat schon erfahren, daß man wohl alles sagen kann, daß es aber eine besondere Art gibt, alles zu sagen und darzustellen. Er ruft aus:

„Ah! comme nous serions forts, si un naturaliste, sans rien perdre de sa méthode d'analyse ni de sa vigueur de peinture, naissait avec le sens du

---

effet immédiat sur les spectateurs. Il n'existe pas de meilleur instrument de propagande" (ibid., S. 121).

[11]) Zola ist gegen jede Verbrämung des Wahren. Er sagt: „Quiconque ment, même dans une bonne intention, est un menteur et cause un préjudice à la vérité et à la justice" (Le Naturalisme au Théâtre, S. 327).

théâtre, cette adresse du métier qui escamote les difficultés au nez du public ... Apporter la vérité et savoir l'imposer, tel doit être le but ... C'est nous, et non la vérité, qui faisons tomber nos pièces" (Le Naturalisme au Th., S. 240/41).

Von der Kritik verlangt Zola eine positive Einstellung zum Geist der Zeit, das heißt für Zola zum Naturalismus. Sie soll nicht durch eine Theorie des absolut Gültigen und durch absprechende Urteile über die Begabung der dramatischen Schriftsteller ihre Rückschrittlichkeit zeigen, sondern sie soll den Verlauf der Entwicklung aufmerksam beobachten. Wenn die Kritik so an den Kämpfen der Verfasser der Stücke teilnimmt, dann werden Erfolge oder Mißerfolge sekundär sein können; denn in den Werken von Neuerern können Kräfte enthalten sein, welche die Entwicklung vorwärtstreiben. Es soll nur e i n e Souveränität geben, die des Genies. Dann ist ein Stück immer eine Schlacht, die gegen die Konvention geführt wird, und das Werk ist um so größer, je siegreicher es aus dem Kampf hervorgeht.

Zola gibt den Wunsch der jungen Generation wieder, die sich einen besonderen Herausgeber wünscht, der alle ihre Bücher veröffentlicht, und ein Theater, das dank einer starken Subvention alle Stücke von Anfängern spielen wird. Das ist auch Zolas Wunsch:

„Ah! si je pouvais ouvrir toutes grandes les portes des théâtres à la jeunesse, à l'audace, à ceux qui ne paraissent pas avoir le don aujourd'hui et qui l'auront peut-être demain, je leur dirais d'oser tout, de nous donner de la vérité et de la vie, de ce sang nouveau dont notre littérature dramatique a tant besoin!" (Le Naturalisme au Théâtre, S. 34/35).

Kapitel III:

Die Dramatisierung der Werke Zolas durch Zola selbst.

1. Thérèse Raquin.

Der Roman.

Zola beginnt seinen Roman mit einer eingehenden Schilderung des Passage du Pont-Neuf[12]) in Paris und des Kramwarenladens, der sich darin befindet. Dort wohnt Frau Raquin mit ihrem Sohne Camille und ihrer Nichte Therese, der Frau des Sohnes. Sie führen ein einförmiges, kleinbürgerliches Leben. Camille ist von zarter Gesundheit und schwächlicher Erscheinung. Die Mutter hat ihn in seiner Jugend verwöhnt und dadurch seine Selbstsucht gesteigert. Therese ist in Algier geboren. Ihre Mutter war eine Eingeborene von großer Schönheit. Im Gegensatz zu Camille hat Therese eine eiserne Gesundheit und eine ungeheure Lebbenskraft, die sich jedoch im Haus der Tante nicht hat entfalten können. Frau Raquin hat die Heirat der beiden in der Hoffnung begünstigt, daß nach ihrem Tode Therese ihren Sohn pflegen würde. Bald nach der Hochzeit ist die Familie nach Paris übergesiedelt, die beiden Frauen besorgen den Laden, und Camille füllt schlecht und recht eine bescheidene Stellung bei einer Eisenbahngesellschaft aus. Therese fühlt sich in Paris nicht wohl; doch sie zeigt es niemand.

Jeden Donnerstag stellen sich in der Familie Gäste ein: Herr Michaud, ein früherer Polizeikommissar, mit Tochter und Schwiegersohn, und Herr Grivet, ein Vorgesetzter Camilles. Es wird regelmäßig Domino gespielt; meist nimmt auch Therese daran teil. Einmal bringt Camille seinen Jugendfreund Laurent mit, der bei der gleichen Gesellschaft tätig ist. Dieser macht durch seine robuste Erscheinung großen Eindruck auf die junge Frau.

Laurent schlägt Camille vor, dessen Bild zu malen. Er wird alle Tage zum Essen eingeladen, auch nachdem das Bild längst fertig ist. Therese wird seine Geliebte. Sie empfängt ihn heimlich in ihrem Schlafzimmer, das durch einen zweiten Eingang von der Gasse aus zu erreichen ist. Therese ist bei diesen Zusammenkünften wie verwandelt. In ihr regt sich das afrikanische Blut der Mutter. Laurent empfindet fast ein Mißbehagen unter ihren stürmischen Liebkosungen, und doch treibt es ihn immer wieder zu ihr. So leben sie acht Monate glücklich.

---

[12]) Kleine Verbindungsgasse zwischen Rue Mazarine und Rue de Seine.

Da wird plötzlich Laurent das Verlassen der Dienststelle während der Dienstzeit untersagt, und er kann Therese vierzehn Tage nicht allein sehen. Eines Tages kommt die junge Frau zu Laurent in die Wohnung. Sie erkennen, daß Camille ihrer Verbindung im Wege steht, und Laurent beschließt, den Freund zu ermorden. Erzählungen des früheren Polizeikommissars von ungesühnten Verbrechen ermutigen ihn zu seinem Vorhaben.

Bei einer Bootsfahrt auf der Seine bei St. Ouen wirft er den des Schwimmens unkundigen Camille, der sich verzweifelt wehrt und ihn während des kurzen Kampfes in den Hals beißt, in Thereses Beisein ins Wasser. Dann stößt er das Boot um und täuscht einen Bootsunfall vor.

Auf seine Hilferufe eilen mehrere Boote herbei und ziehen ihn und Therese, die er über Wasser hält, aus dem Flusse. Laurent gebärdet sich ganz verzweifelt und stürzt sich mehrere Male ins Wasser, wie um den Freund zu suchen.

Laurent fährt allein nach Paris. Er bittet Michaud, Frau Raquin die schreckliche Nachricht zu bringen. Beide Männer holen Therese, die anscheinend ernstlich krank geworden ist, in einem Wagen nach Paris zurück. Die Polizei schöpft keinen Verdacht, ja, man feiert Laurent als Lebensretter.

Laurent fühlt zunächst, daß durch den Tod Camilles eine ungeheure Last von ihm genommen ist. Er geht jeden Tag nach der Morgue, dem großen Leichenschauhaus von Paris, um nach der Leiche seines Opfers Ausschau zu halten. Nach acht Tagen erkennt er den Körper Camilles, und nun kann auch der Totenschein ausgestellt werden.

Laurent kommt weiter regelmäßig zu den beiden Frauen und hilft ihnen im Haushalt und im Laden und leistet ihnen in ihrer Einsamkeit Gesellschaft. Frau Raquin ist durch das „Mitgefühl" Laurents tief gerührt. Der Mörder ihres Sohnes wird ihr unentbehrlich. Nach einiger Zeit nimmt man auch die Donnerstagsabende wieder auf. So geht es fünfzehn Monate hindurch.

Laurent hat noch nicht wieder versucht, Therese allein zu treffen. Ihre sinnlichen Begierden scheinen erstorben zu sein. Beide hoffen, daß sie später als Mann und Frau glücklicher leben werden. Laurents Bild verblaßt in dem Herzen der jungen Frau, und sie denkt nur dann an ihn, wenn sie von irgendeiner Unruhe ergriffen wird. Sie begeistert sich an Romanhelden und lebt meist unbeschwert von aller Sorge.

Jetzt erst wird sich Laurent der Tragweite seiner Tat richtig bewußt. Zwar hält er an der Absicht, Therese zu heiraten, fest; aber sie ist ihm so gleichgültig, daß er ein ganzes Jahr mit einem jungen Mädchen zusammenlebt, ohne daß er den Gedanken hat, Therese untreu zu sein. Der Wunsch, sie zu besitzen, wacht erst wieder auf, als ihn das Mädchen verläßt. Therese weist ihn zunächst ab, und nun stellen sich bei ihm sonderbare Angstzustände ein. Es ist eine Art Verfolgungswahn, der ihn besonders nachts quält. Therese leidet plötzlich an der gleichen Angst; beide erhoffen Linderung durch ihre dauernde Vereinigung. Durch List und Verstellung erreichen sie, daß man ihnen vorschlägt, einander zu heiraten; beide willigen ein, angeblich um Frau Raquin einen glücklichen Lebens-

abend zu bereiten. Die alte Frau vertraut sich völlig dem guten Herzen ihrer Kinder an und vermacht sogar ihr Vermögen von 40 000 Franken ihrer Nichte.

Die Hochzeit findet nach kurzer Zeit statt. Doch anstatt der erhofften Linderung erleben Therese und Laurent in der Hochzeitsnacht noch einmal alle schrecklichen Einzelheiten ihres Verbrechens. Sie glauben Camille im Zimmer zu sehen, und als sie merken, daß nur sein Bild sie narrt, wagen sie nicht, dieses abzuhängen. Die folgenden Nächte werden noch qualvoller; ihre Nerven, besonders die der jungen Frau, werden immer mehr zerrüttet. Es gelingt den Eheleuten, die Mutter über ihren wahren Zustand hinwegzutäuschen und auch an den Donnerstagsabenden heiter zu sein.

Nach einiger Zeit gibt Laurent seine Stellung auf, um sich nur der Malerei zu widmen. Doch jedes seiner Bilder trägt die Züge des Ertrunkenen. Da zerstört er sie und rührt keinen Pinsel mehr an.

Bei Frau Raquin stellt sich nach und nach eine Lähmung des Körpers und auch der Sprache ein. Therese und Laurent fürchten sich vor dem Alleinsein und pflegen die alte Frau gut, um wenigstens ihr Leben so lange als möglich zu erhalten. Frau Raquin ist ihren Kindern innerlich dankbar für die gute Pflege. Doch da vergessen diese einmal die Anwesenheit der alten Frau und sprechen über Camilles Tod. Das ist für die unglückliche Mutter die schlimmste Enttäuschung ihres Lebens.

Sie will ihren Sohn rächen. Am folgenden Donnerstag gelingt es ihr auch, unter Aufbietung aller Kräfte einige Buchstaben auf den Tisch zu schreiben, aus denen die andern mit vieler Mühe die Worte lesen: „Thérèse et Laurent ont ...“ Da verläßt sie die letzte Kraft, und sie verliert damit die Möglichkeit, das furchtbare Verbrechen zu enthüllen.

Therese und Laurent können noch einmal aufatmen. Doch bald stellt sich bei ihnen der Haß ein. Auf Frau Raquin nehmen sie bei ihren Auseinandersetzungen keine Rücksicht mehr. Oft schlagen sie sich auch, und Therese empfindet eine wahre Wollust, ihren Mann bis zur Raserei zu reizen. Sie vernachlässigt das Geschäft, und bald muß das Kapital angegriffen werden. Fünf Monate nach der Hochzeit fühlt Therese, daß sie ein Kind unter dem Herzen trägt. Sie will aber kein Kind von Laurent haben, und als er sie einmal mit dem Fuße stößt, streckt sie ihm den Leib entgegen. Am Tage darauf kommt es zu der erhofften Fehlgeburt.

Nach einiger Zeit wird Laurent plötzlich mißtrauisch gegen seine Frau, weil sie vier- bis fünfmal in der Woche ausgeht. Er fürchtet Verrat; doch als er feststellt, daß sie n u r ein Liebesverhältnis mit einem jungen Manne unterhält, regt er sich nicht über die Untreue Thereses auf, sondern ist glücklich, daß sie ihn nicht verraten hat. Auch er versucht nun, durch ein Leben im Laster die innere Qual zu übertäuben, doch gelingt es ihm ebensowenig wie seiner Frau.

Jedes von beiden faßt endlich den Entschluß, den andern, der ihm im Wege ist, zu beseitigen. Laurent will Therese mit Blausäure vergiften, und sie will ihn erdolchen. An einem Donnerstag wollen beide ihre Tat ausführen. Durch einen Zufall erkennen beide gleichzeitig die Absicht des

andern. Weinend stürzen sie einander in die Arme und leeren das Glas mit dem Gifte gemeinsam. Ohne Todeskampf fallen sie zu Boden, und der Mund der jungen Frau berührt noch im Tode die Narbe am Halse des Mannes. Mit den Toten verbringt Frau Raquin die Nacht.

Thérèse Raquin.

Das Drama.

Alle vier Akte des Stückes spielen in Paris in einem Zimmer, das hinter dem Kramwarenladen in dem Passage du Pont-Neuf liegt. Die Personen sind im allgemeinen dieselben wie im Roman, nämlich Frau Raquin, Camille, Therese, Laurent, Grivet, Michaud — anstelle von dessen Tochter und Schwiegersohn seine Nichte Suzanne.

I. Wir sehen Laurent, der Camilles Bild malt. Therese schaut scheinbar gleichgültig zu und behandelt Laurent ziemlich kühl. Zwischen Camille und Laurent ist der gleiche Unterschied wie im Roman. Bald ist das Bild fertig, und Camille besorgt für eine kleine Feier zu Ehren Laurents ein paar Einkäufe. Therese ist schon seit längerer Zeit Laurents Geliebte. Wie im Roman hat sie ihn schon oft am Nachmittag heimlich in ihrem Zimmer empfangen. Sie erzählt dem Geliebten von ihrer afrikanischen Mutter, wie unglücklich und unfrei sie ihre Jugend mit dem kränklichen Camille verbracht hat und wie wenig sie das einförmige Leben in ihrer Familie befriedigt. Laurent eröffnet ihr, daß er nicht wieder nachmittags in ihre Wohnung kommen kann. Sie wollen nicht von einander lassen und sehnen sich danach, dauernd vereint zu sein. Das wäre nach ihrer Meinung nur möglich, wenn Therese Witwe sein würde. Dann kommt Camille mit Wein und Kuchen zurück. Aus Freude über das fertige Bild lädt er den Freund zu einem Spaziergang nach St. Ouen ein, den er mit Therese unternehmen will. Er geht mit Begeisterung auf den Vorschlag Laurents ein, bei dieser Gelegenheit eine Bootsfahrt auf der Seine zu machen. Trotz der Besorgnisse der Mutter besteht Camille auf diesem Plan, um zu beweisen, daß er keine Angst vor dem Wasser hat. Wie jeden Donnerstag kommen nun Grivet, Michaud und Suzanne, um bei einer Tasse Tee mit der Familie Raquin Domino zu spielen. Herr Michaud spricht von seinem früheren Beruf, und seine Erzählungen machen auf Therese und Laurent den gleichen Eindruck wie im Roman.

II. Ein Jahr ist vergangen. Die Personen des I. Aktes sind wieder zum Dominospielen versammelt. Nur der Platz Camilles ist leer; Therese trägt Trauerkleidung. Frau Raquin sitzt traurig am Tische. Die Gäste sind wiedergekommen, um sie zu zerstreuen; doch immer wieder bricht sie in Erinnerung an ihren Sohn in Tränen aus. Aus Michauds Munde erfahren wir alle Einzelheiten jenes verhängnisvollen „Bootsunfalles“ und der „heldenmütigen“ Rettungsversuche Laurents. Nachdem sich Frau Raquin endlich

beruhigt hat, geht das Spiel weiter. Suzanne erzählt Therese mit leiser Stimme die Geschichte von ihrem „prince bleu" (es handelt sich um eine unschuldige Herzensangelegenheit). Auf Frau Raquins Bitten will Laurent einen Korb aus ihrem Zimmer holen, kommt aber bald mit verstörtem Gesicht zurück. Er bestreitet jedoch, Furcht gehabt zu haben, nur Therese gegenüber gibt er es heimlich zu. Er bittet sie um ein Stelldichein; doch sie weist ihn ab und vertröstet ihn auf die Hochzeit. Als Therese einmal nicht im Zimmer ist, sprechen die andern über ihren Gesundheits- und Seelenzustand und kommen zu dem Ergebnis, das beste sei, sie wieder zu verheiraten. Es gelingt ihnen auch, Frau Raquin zu überzeugen, und Herr Michaud schlägt ihr schließlich Laurent als Schwiegersohn vor. Sowohl Laurent als auch Therese erklären sich wie im Roman zu der Heirat bereit, und man verlobt sie noch am gleichen Abend.

III. Die Hochzeit hat stattgefunden. Es ist 3 Uhr morgens. Das Zimmer ist mit Rosen wunderbar geschmückt. Unter Scherzworten nehmen die Hochzeitsgäste Abschied. Therese ist schrecklich müde, und doch sucht sie das Alleinsein mit Laurent so lange als möglich aufzuschieben. Suzanne hilft ihr beim Auskleiden. Mit schwärmerischen Worten denkt sie an ihre eigene Hochzeit. Ihr munteres Geplauder erweckt in Thereses Herzen einen leisen Widerhall; aber trotz alledem weicht das Gefühl des Bedrücktseins nicht von ihr. Frau Raquin ist sehr erschöpft; doch glaubt sie recht gehandelt zu haben. Endlich ist das junge Paar allein. Auch Laurent ist unfroh. Therese stößt ihn zurück und duldet keine Zärtlichkeit. Gegen ihren Willen schweifen ihre Gedanken zu ihrem Verbrechen zurück. Auf Thereses Bitten berichtet Laurent, wie er Camille in der Morgue gesehen hat. Nach vergeblichen Versuchen, zu der alten Zärtlichkeit zurückzufinden, erkennen die beiden, daß sie mit Camille auch ihre Liebe getötet haben. Endlich schreckt sie wie im Roman Camilles Bild. Unter Aufbietung aller Willenskraft wagt Laurent es abzuhängen. Als er gerade sagt: „Il est affreux ... Il est là, comme lorsque nous l'avons jeté à l'eau" (6. Szene, S. 107), tritt Frau Raquin ins Zimmer, die nach ihnen sehen will, weil sie sich die lauten Schreie der beiden nicht erklären kann. Der Schreck über die Erkenntnis der Wahrheit lähmt ihren Körper, und nachdem sie noch ein paar entsetzte Worte gestammelt hat, versagt auch die Zunge ihren Dienst.

IV. Es ist 5 Uhr nachmittags. Das Zimmer sieht unordentlich aus. Hinter einem Vorhang erkennt man eine zusammengerollte Matratze. Therese und Suzanne plaudern wieder von dem blauen Prinzen, der nun um Suzannes Hand angehalten hat. Das Schlagen der Uhr erinnert Therese plötzlich an Laurent. Als sich ihre Miene verdüstert, glaubt Suzanne, es sei wegen der Sorge um die Tante. Doch als sie von der Möglichkeit einer Heilung spricht, weist Therese jede Hoffnung von sich, weil sie nicht hoffen *will*. Wir erfahren, daß Laurent (wie im Roman) sich nur noch mit der Malerei beschäftigt. Seine Bilder zeigen auch hier eine gewisse Ähnlichkeit mit Camille. Als Laurent kommt, macht er seiner Frau Vorwürfe, daß sie die Matratze nicht besser versteckt hat. Er will nicht, daß die anderen

Leute über sein Zusammenleben mit Therese die Wahrheit erfahren. Um Nichtigkeiten gibt es harte Worte. Am Abend kommen die gewohnten Gäste zu einem kurzen Besuch. Es gelingt Frau Raquin, die gleichen Worte auf den Tisch zu schreiben wie im Roman. Dann hält sie (hier absichtlich) inne und weidet sich an den entsetzten Gesichtern der beiden Mörder. Die Gäste ergänzen den Satz wie im Roman in gutem Sinne und freuen sich, daß sie die Verheiratung mit bewirkt haben. Sie machen Frau Raquin Hoffnung auf baldige Genesung. Als die Gäste gegangen sind, geraten Laurent und Therese im Beisein der Frau Raquin wieder in heftigen Streit. Therese gibt ihrem Manne allein die Schuld an den unhaltbaren Zuständen ihres Ehelebens. Wieder werden alle Einzelheiten der Mordgeschichte besprochen. Laurent beweist seiner Frau, daß auch sie eine schwere Schuld auf sich geladen hat. Zuletzt tut er so, als ob er zur Polizei gehen wollte, führt seine Drohung aber nicht aus. Als dann Therese den Toten laut rühmt, zeigt ihr Laurent ein Fläschchen mit Blausäure und äußert Selbstmordabsichten. Der Spott seiner Frau löst in ihm den Entschluß aus, diese zu vergiften. Frau Raquin hat den Streit mit angehört und läßt unter Aufbietung aller Kräfte ein Messer vor die Füße Thereses fallen. Mit erhobenem Messer nähert sich diese ihrem Manne. Da sieht sie das Fläschchen in seiner Hand, und er sieht das Messer. Tief erschüttert lassen sie beides fallen. In diesem Augenblick findet Frau Raquin Bewegung und Sprache wieder. Sie sagt den beiden, weshalb sie sie nicht dem irdischen Richter überliefert hat. Das wäre eine zu schnelle Strafe gewesen. Nun will sie sie auch weiter wie verzweifelte Tiere sich zu Tode quälen lassen. Da sehen die beiden Mörder ein, daß die „Straflosigkeit" zu schwer ist und machen ihrem Leben — für Frau Raquin viel zu früh — durch die Blausäure ein Ende.

Kritik.

Schauplatz.

Im Gegensatz zum Roman führt uns Zola im Drama nur einen einzigen Schauplatz vor (es ist ein Raum, der zugleich als Wohn- und Schlafzimmer dient). Zola folgt in dieser Einschränkung dem Bestreben der Dramatiker seiner Zeit, die darin bewußt von den Romantikern abweichen. Das bedeutet für das Stück aber auch gleichzeitig den Verzicht auf viele Möglichkeiten, die handelnden Personen in immer neuen und interessanten Situationen zu zeigen. Mehrere Schauplätze werden kurz erwähnt (nicht dagegen z. B. Laurents Wohnung, das Gasthaus in St. Ouen, die kleinen Inseln in der Seine). Eine unwesentliche Änderung ist in der Angabe zu sehen, daß die Hochzeitsfeier im Roman in einer „gargote" und im Drama in einem Gasthaus (restaurant des Batignolles) stattfindet.

Umwelt.

Wir erkennen ein deutliches Zurückdrängen der Umweltschilderung, die im Roman an vielen Stellen einen großen Raum einnimmt. So sind die wundervollen Schilderungen des Frühlings und des Herbstes weggefallen (eine Parallele für eine solche Naturschilderung ist etwa in der Ausschmückung des Hochzeitszimmers mit Blumen zu sehen). Das konnte ohne Gefahr geschehen; denn auch im Roman standen diese Schilderungen nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Handlung. Anders war es schon mit der Darstellung wirtschaftlicher Dinge (allerlei Geldangelegenheiten, Wirtschaftsführung der Familie Raquin und Laurents). Sie bilden im Roman ein notwendiges Glied der Umweltschilderung, durch die wir in das tägliche Leben der Familie Raquin und Laurents einen interessanten Einblick erhalten. Im Drama hat Zola auf die Zeichnung des langsamen wirtschaftlichen Niedergangs der Familie Raquin sehr wenig Wert gelegt. Er hat nur durch genaue Bühnenanweisungen angedeutet, daß wir es nicht mit wohlhabenden Leuten zu tun haben. (Das Zimmer macht einen unfreundlichen Eindruck, die Tapete ist verschossen, es sind nur armselige Möbel vorhanden, die Stühle sind von ungleicher Farbe, auf dem Tisch liegt eine Wachstuchdecke, auf dem Kamin stehen eine Uhr und künstliche Blumen.) Wer das Stück auf der Bühne sieht, nachdem er den Roman gelesen hat, der wird aber feststellen, daß im Vergleich zum Roman nur ein lückenhafter Eindruck entsteht.

Empfindungen der Zuschauer.

Wir haben schon bei der Übersicht über Zolas Theorien vom naturalistischen Theater gesehen, daß ihm die Notwendigkeit einer Rücksichtnahme auf die Empfindungen der Zuschauer bekannt ist. So ist denn auch die Ausmalung der Brutalität Laurents Camille, Therese und Frau Raquin gegenüber verschwunden. Auch die Einzelheiten der zahlreichen Stelldicheins und der anderen ehebrecherischen Handlungen Laurents und Thereses, die Zeichnung der ekelerregenden Reuebezeugungen und der perversen Wollust, die Therese schließlich empfindet, wenn sie von Laurent geschlagen wird (man denke auch an die absichtlich herbeigeführte Fehlgeburt!) usw., wären wohl von dem damaligen Publikum nicht ruhig hingenommen worden. Außerdem bestand ja bei der Aufführung des Stückes noch kein Théâtre Libre, wo von seiten der Zensur kein Einspruch zu erwarten war. Daß Zola in seinem Drama in einem Falle die Religion aus dem Spiele läßt, indem er die abfällige Äußerung über religiöse Heuchelei unterdrückt (Roman S. 197), hängt wohl auch damit zusammen, daß er im Theater nicht unnötig

Anstoß erregen wollte. An einer Stelle dagegen läßt Zola Frau Raquin von Gott sprechen:

„Epousez-la, Laurent; faites qu'elle ne soit plus si triste, et mon fils vous remerciera ... Vous me donnez bien de la joie. Je demanderai au ciel qu'il ne nous en punisse pas" (II, 6, S. 92).

An dieser Stelle stört die Erwähnung des Himmels nicht, sie wirkt vielmehr wie eine Konzession an eine gewisse Rührseligkeit des Durchschnittspublikums, widerspricht allerdings Zolas eigenen Forderungen für das Theater.

Konzentration der Handlung.

Abgesehen davon, daß die Handlung des Stückes erst zu der Zeit einsetzt, als Laurent das Bild malt, gebietet der Mangel an Raum und Zeit dem Bühnendichter Zola eine weitgehende Konzentration der Handlung. So begnügt er sich mit wenigen Andeutungen über die im Roman so ausführlich behandelten Stelldicheins (I, 5, S. 61). Ähnlich ist es mit den vielen Tätlichkeiten zwischen den Eheleuten gegangen, von denen im Roman berichtet wird. Das Stück bringt nur (am Schluß) eine einzige heftige Szene. Daß der Streit zwischen Laurent und Therese im Stück nicht wie im Roman um einen heißen Teller, ein geöffnetes Fenster und eine übel empfundene Bemerkung Thereses, sondern um die versalzene Suppe und die nicht aufgeräumte Matratze geht, sehe ich als symptomatisch an. Denn die unaufgeräumte Matratze in der Schlafstube verrät dem aufmerksamen Beobachter mehr als viele Worte. (Suzanne hat aber offenbar auch diese Matratze übersehen!) Die Konzentration der umfangreichen Handlung des Romans hat gleichzeitig zur Folge, daß es im Drama nicht mehr möglich ist, die Steigerung der Handlung so ungezwungen und planmäßig durchzuführen, wie es im Roman geschieht.

Die doppelte künstliche Wiederholung gleicher Situationen in verschiedenen Szenen widerspricht nur scheinbar der Forderung nach Konzentration; denn sowohl bei der doppelt gezeigten Dominoszene als auch bei der Stelldicheinszene schreitet die Handlung (hier aber nur die innere) vorwärts. Es ist nur schade, daß Zola dasselbe Kunstmittel zweimal angewandt hat. Dadurch verliert es den Reiz der Neuheit (Anfang I, 5 und Anfang III, 5). Einer Konzentrierung der Handlung widerspricht dagegen grundsätzlich die Einführung der romantischen Erzählung Suzannes vom blauen Prinzen.

Die dramatischen Bestandteile.

Den oben erwähnten Einschränkungen des Romans sind bei der Dramatisierung auch echt dramatische Elemente zum Opfer gefallen. So war die Darstellung der Mordtat im Roman in höchstem

Maße dramatisch gehalten; das gleiche gilt auch von den heftigen Familienszenen. Im Rahmen der übernommenen Teile des Romans hat Zola versucht, bereits dramatische Stellen herauszuarbeiten, ursprünglich undramatische Einzelheiten dramatisch zu gestalten und schließlich durch Hinzufügungen die Szenen dramatisch wirksamer aufzubauen. So denkt im Roman Laurent zuerst nur daran, Camille, der ihm im Wege ist, auf eine Reise zu schicken. Im Drama rechnet Laurent sofort mit der Beseitigung Camilles: (Laurent) „Si tu étais veuve pourtant ..." (I, 5, S. 61). Damit entsteht sofort im Zuschauer die Spannung, die ihn erst wieder verläßt, wenn er vom Tode Camilles hört. Die Einladung zum Spaziergang erfolgt im Roman ganz zufällig. Im Drama soll die geplante Bootsfahrt als Belohnung für die gute Leistung Laurents gelten. Es ergibt sich also das tragische Verhängnis, daß sich Camille unbewußt seinem Mörder in die Hände spielt. In der Hochzeitsnacht wagen die beiden im Roman nicht, das Bild abzuhängen. Im Drama hängt es Laurent mit abgewandtem Gesicht ab und sagt dabei die Worte, die ihn und Therese verraten. Während im Roman Frau Raquin schon gelähmt ist, wird die Lähmung im Stück erst durch die schreckliche Nachricht ausgelöst. Bei der Frage Thereses, ob Camille viel gelitten hat, kann Laurent im Roman nicht antworten. Die Einzelheiten erfahren wir durch die Beschreibung an anderen Stellen. Im Drama ist Zola eine sehr gute dramatische Darstellung dieser Szene gelungen. Therese bringt Laurent eigentlich gegen seinen Willen zum Sprechen. Die Worte kommen fast mechanisch über seine Lippen. Er spricht von allen schauerlichen Eindrücken, bis er sich durch eine Willensanspannung dagegen stemmt. Im Roman ist es irgend ein Freund, der über die merkwürdigen Bilder Laurents spricht, und nur dieser selbst ist entsetzt darüber. Im Drama gibt Herr Michaud sein Urteil ab; durch Suzanne erfährt Therese davon und wird im Innersten davon erschüttert. In ausgezeichneter Weise ist es Zola gelungen, die Verzweiflung Laurents zu charakterisieren, indem er ihn über seine Wahnvorstellungen sprechen läßt:

„L'autre habite avec nous. Il s'assoit sur ma chaise, se met à table près de moi, se sert des meubles. Il a mangé dans mon assiette, il y mange encore ... Je ne sais plus, je suis lui, je suis Camille, Camille, Camille ... ." „... c'est une terrible chose, mes mains ne sont plus à moi. Elles finiront par me livrer, si je ne les coupe. Elles sont à lui, il me les a prises" ... „Dis-moi, est-ce que je n'ai pas la bouche de Camille? Tiens, as-tu entendu? je viens de dire cette phrase comme Camille l'aurait prononcée. Ecoute: „J'ai sa bouche, j'ai sa bouche ..." Je parle comme lui, je ris comme lui. Et il est là, dans ma tête, qui tape de ses poings fermés ..." (IV, 6, S. 127).

Diese Stelle hat bestimmt eine hochdramatische Wirkung, wenn sie von einem guten Schauspieler dargeboten wird. Den Schluß des

Dramas hat Zola zwar sehr dramatisch bewegt, aber doch in melodramatischer Weise umgestaltet: Frau Raquins Zustand bessert sich im Gegensatz zum Roman so weit, daß sie den Mördern eine heftige Anklagerede ins Gesicht schleudern kann, und während ihr Wunsch im Roman nur darin besteht, daß sie das schreckliche Ende der beiden erleben will, wünscht sie ihnen im Drama noch ein recht langes Leben voll grausamer Qual. Ihre Schlußworte „Ils sont morts bien vite!" können meines Erachtens nur von erstklassigen Schauspielern zur dramatischen Wirkung gebracht werden, sonst kann zu leicht ein ungewollt kitschiger Eindruck entstehen.

Das Stück ist reich an spannungerregenden Momenten. Im Gegensatz zum Roman, wo es heißt, daß Frau Raquin vielleicht erst in ihrer Todesstunde wieder sprechen wird, heißt es im Drama, der Arzt habe Hoffnung auf völlige Heilung gemacht. Diese Möglichkeit liegt dann längere Zeit wie eine den Mördern furchtbare Drohung in der Luft und geht gegen das Ende des Stückes wirklich in Erfüllung. Im Roman handelt es sich bei dem Schreibversuch der Frau Raquin um das letzte Aufflackern einer verlöschenden Lebenskraft, das aber infolge der vielen Störungen in sich zusammenfällt. Im Stück dagegen vollendet die alte Frau den Satz absichtlich nicht, obwohl die beiden Mörder aus dem schrecklichen Blick, den ihnen Frau Raquin vor Beginn des Schreibens zusandte, das Gegenteil erwarten müssen. Wie eine Hindeutung auf drohendes Unheil kann Suzannes unschuldige Äußerung aufgefaßt werden:

„On dirait que vous la laissez avec une bande de loups, cette pauvre Thérèse, au fond d'une caverne" (wenn sie auch durch die Fortsetzung abgeschwächt wird: „La caverne sent bon. Il y a des roses partout. C'est doux et gentil comme dans un nid"). (III, 2, S. 100.)

Ähnlich auch die Worte der Frau Raquin:

„Je demanderai au ciel qu'il ne nous en punisse pas" (II, 6, S. 92).[13])

und ihre Bemerkung, der Arzt habe sie vor Ermüdung und Aufregung gewarnt, doch sie werde ja nur angenehme Eindrücke haben. Durch Michauds Erzählung von den zwei Mördern, die er einmal verhaftet und ihrer wohlverdienten Strafe zugeführt hat, soll auch wohl die Spannung gesteigert werden, ebenso durch die beunruhigende Bemerkung Grivets, Herr Michaud habe eine Spürnase. Die Person Grivets steht sehr selten in Beziehung zur Handlung, ist also undramatisch.

In der Verwendung der Kontrastwirkungen, die Zola durch die Gestaltung der Rollen Michauds und Grivets im Drama erzielt (z. B. als sie den jungen Leuten Brennesseln ins Bett legen und Michaud

---

[13]) Diese Worte können gleichzeitig rührselig wirken, ähnlich wie die Tränen, die Frau Raquin vergießt. Es läßt sich nicht nachprüfen, ob hier Zola bewußt einer gewissen Art Publikum eine Konzession gemacht hat.

seine Hilfe beim Auskleiden anbietet), müssen wir ebenfalls die Absicht einer Verstärkung der dramatischen Elemente erkennen; auch die mit dem Stück in keinerlei Zusammenhang stehende romanhafte Erzählung Suzannes vom blauen Prinzen kann nur aus dem gleichen Grunde (Kontrastwirkung) eingefügt sein.

Von Camilles Bild geht im Roman eine viel stärkere Wirkung aus als im Stück. Von Anfang an wird von ihm gesagt, es sehe wie das grünliche Gesicht eines Ertrunkenen aus. Eine Grimasse, die später an der Leiche wirklich zu sehen ist, verkrampft das Gesicht, und es wird immer wieder an diese Verzerrung angeknüpft. Im Drama dagegen gefällt das Bild allen sehr gut; Camille findet sich darauf sehr vornehm aussehend. In der 3. bis 5. Szene des V. Aktes finden wir eine Darstellung, die im Vergleich zu den bedeutend mehr dramatischen Szenen des Romans verblaßt. Das Gesamturteil muß vom Standpunkt des dramatischen Aufbaus aber ungünstig lauten; denn es ist keine Spur von einem „das Ganze völlig durchdringenden, auf ein bestimmtes Ziel hinarbeitenden Handeln" zu erkennen (Schlag, Das Drama, S. 65). Es geht ein Bruch durch das Stück hindurch: Von dem Augenblick der vollendeten Tat kann nicht mehr von einem Kampf die Rede sein, ohne den ein Drama nicht denkbar ist. Die Personen lassen sich wie von einem unaufhaltsamen Strom treiben. Sie werden passiv, und ihr Tod ist kein notwendiger oder befreiender Abschluß.

Charaktere.

Die Forderung Zolas nach Menschen von Fleisch und Blut ist im Roman viel besser erfüllt als im Stück. Das gilt für alle Personen. Im Vergleich zum Roman wirken sie auf der Bühne schwächlich. Im Roman ist die katzenhafte Wildheit Thereses gut aus ihrer Abstammung und aus ihrer Erziehung begründet. Wir begreifen, wie sich in einem solchen Wesen mit dem heißen Blut der Mutter und daher einer ungestillten sinnlichen Begierde die geballte Energie ansammeln konnte, die innerlich bereit machte zu den Verirrungen ihres Lebens, zur Anwendung von List und Verstellung, zu Passivität und innerer Abwehr und zu freudiger Lebensbejahung, als sie ihr Ziel, Laurents Geliebte zu werden, erreicht hatte (sie schmückt für Laurent das Zimmer mit Blumen, neuen Tapeten, Teppichen und Möbeln). Wir müssen sagen, daß Therese uns trotz aller schauerlichen Einzelheiten (ihr Abscheu vor Camille erweckt in ihr z. B. sogar das Verlangen, ihm im Schlafe ihre geschlossenen Fäuste in den Hals zu stoßen) im Roman meist lebenswahr erscheint. Wir können vielleicht sogar Zolas Darstellung der weiteren Entwicklung Thereses annehmen, die vom Verbrechen zum Wahnsinn führt (hysterische Reuebezeugungen, Anklagen gegenüber Laurent, Lust am Quälen, perverse Wollust, wenn sie geschlagen wird). Künstlich

wirkt in der Charakterisierung Thereses im Roman einzig die Angabe, sie habe erst aus der Lektüre von Romanen erfahren, daß man auch ohne Mord hätte glücklich leben können. So entsteht durch die Anhäufung von unzähligen Einzelheiten von Therese (ebenso wie von allen anderen Personen des Romans) im Leser ein klares Bild. Der an Umweltschilderung (bzw. -darstellung) und Handlung beschränkte Raum ermöglicht im Drama nicht die gleiche ausführliche Charakterisierung. So kann auch die Erzählung von der Abstammung Thereses und von ihrer Jugendzeit im Drama die Bilder des Romans nicht ausschöpfen. Ähnlich ist es auch mit der Darstellung ihrer Verstellungskunst. Für sich genommen ist die Zeichnung dieser Verstellungskunst, die in Einzelheiten vom Roman abweicht, als gut zu bezeichnen. Die innere Zerrissenheit, die im Roman physiologisch und psychologisch erklärt wird, erscheint im Drama naturgemäß kürzer, wesentlich abweichend vom Roman aber nur in der Tatsache, daß Therese in der Hochzeitsnacht versucht, das Alleinsein mit Laurent hinauszuzögern. Therese empfindet an ihrem Hochzeitsabend Sehnsucht nach Vernon und nach dem Frühling. Umso unerwarteter klingen ihre Worte:

„Ces fleurs ont coûté cher, vous avez fait des folies" (III, 2, S. 100).

Dieser prosaische Hinweis Frau Raquin gegenüber ist wohl auch nur eingeschaltet, um auf jene Zerrissenheit hinzuweisen.

Den Ausgangspunkt für die abnorme Entwicklung Thereses bilden im Roman die nervösen Störungen, die sich bei ihr schon seit ihrem 10. Lebensjahr eingestellt haben und die durch die Art, wie sie aufgewachsen ist, nur weiter verstärkt worden sind. Wenn man so Therese von Anfang an als kranken Menschen ansieht, dann wirkt natürlich auch die Weiterentwicklung nicht so unwahrscheinlich wie im Stück.

Die Abschwächung der Charakterzeichnung ist bei Frau Raquin nicht so stark wie bei Therese. Doch kommen ihr Egoismus, der sich im Roman besonders in ihrer Affenliebe zu Camille zeigt, als sie noch nicht in Paris wohnen (sie will sich nicht von ihm trennen, erspart ihm die Anstrengungen der Schule usw.), ihre Gutmütigkeit gegenüber Laurent (geldliche Unterstützung usw.) und ihre Beschränktheit (die darin zum Ausdruck kommt, daß sie die freie Natur gegen ein ungesundes feuchtes Loch in einer dunklen Pariser Gasse eintauscht und noch darauf stolz ist) im Drama viel weniger zur Darstellung.

Das Charakterbild Camilles erscheint im Roman auch mehr ausgebaut als im Drama. So wird dort über seine Stellung zur Berufsarbeit und zu einer Arbeit an seiner eigenen Bildung gesprochen. Er wird im Roman viel selbstsüchtiger gezeichnet als im Drama, außerdem als im Grunde eigensinnig und trotzig. Bei der Erzählung Laurents vom Leben in den Ateliers kommt seine Naivi-

tät so recht zum Ausdruck; aber es wird auch klarer, daß sein Temperament nicht zu dem seiner Frau paßt. Im Roman wird er schon in Vernon als unempfänglich für die körperlichen Reize Thereses gezeigt. Der Unterschied zwischen den beiden Naturen wird dort auch darin deutlich, daß Camille auf der Seineinsel sorgsam sein Taschentuch auf dem Boden ausbreitet, ehe er sich niederläßt, während Therese sich unbekümmert ins Gras fallen läßt. Sein Wunsch ist, die Regierung möchte alle Seineinseln in englische Gärten verwandeln.

Diese Züge werden im Roman objektiv wiedergegeben, ohne daß man die Absicht irgendwelcher Satire erkennt. Anders ist es im Stück. Dort wirken Camilles Besorgtheit um seine Gesundheit, seine Klagen über die ungesunde Wohnung, seine Furcht vor Erkältung, seine Äußerung des Mißbehagens beim Stillsitzen während des Malens, im Vergleich zum Roman leicht grotesk, vom Verfasser zu sehr gewollt und daher künstlich.

Da es für das Drama unmöglich ist, die Äußerungen des ungehemmten Trieblebens bei Laurent so zu zeigen wie für den Roman, so fällt eine für die gesamte Persönlichkeit wichtige Kennzeichnung dieses Mannes fort. Auch die Verschlagenheit, die er zur Verschleierung der Mordtat aufwendet und mit Hilfe deren er sich die Sympathie der Frau Raquin und ihrer Freunde gewinnt, kommt im Drama nur ganz schwach zur Geltung. Laurent erscheint im Stück auch viel weniger brutal als im Roman (dort Brutalität gegen Therese, Frau Raquin, Camille und den Kater!). Wenn Zola im Drama eine Kindererinnerung einflicht, nach der Camille als Knabe für geschenktes Geld einst Berge von Äpfeln, Laurent dagegen kleine Messer gekauft hat, so erscheint dieser Ersatz wie eine hilflose Geste ohne Fleisch und Blut der lebendigen Persönlichkeitsmalerei des Romans gegenüber. Zu dem Laurent des Romans gehört auch die zynische Selbstkritik. Wenn das alles wegfällt, so wird das Drama wohl dezenter, aber auch farbloser als der Roman. Merkwürdig erscheint die Veränderung in der Erscheinung Laurents, der im Roman nach der Mordtat weichlich und dick wird, wohl weil der seelische Druck für eine gewisse Zeit von ihm genommen ist. Daß er im Drama nach der Untat als vornehmer aussehend bezeichnet wird, ist unerfindlich.

Eine Erweiterung der Charakterisierung erkennen wir nur bei Suzanne und bei dem Pedanten Grivet. Suzanne wird glaubhaft als ein moralisch gesundes, zufriedenes und furchtloses Mädchen hingestellt. Allerdings wird dem Zuschauer zugemutet zu glauben, daß sie in ihrer Naivität nichts von der Ehezerrütung in dem Hause der Freunde bemerkt hätte. Der Roman dient allerdings hierin schon als Vorbild. In der Gestaltung Suzannes hat Zola wohl auch dem Geschmack des Publikums, das auch gerührt sein will, entsprochen. (Über die Kontrastwirkung ihrer Rolle siehe oben).

Auch Herr Grivet wird im Drama anders dargestellt als im Roman. Zola zeichnet ihn mit zahlreichen grotesken Zügen. (Wenn das Wetter auch nur ganz wenig droht, bringt er Schirm und Gummischuhe mit. Den Schirm stellt er stets in den gleichen Winkel und duldet nicht, daß Herr Michaud seinen Stock daneben-stellt. Wenn er zu Besuch ist, setzt er ein Käppchen auf und streift Schutzärmel über). In der Darstellung dieses Mannes ist Zola doch wohl etwas zu weit gegangen; denn als Vorgesetzter in einem großen Pariser Büro hätte er mit seiner Beschränktheit bestimmt eine zu klägliche Rolle gespielt. Von ihm wird u. a. noch erzählt, daß er sich fünfmal habe verheiraten wollen. Die letzte Verlobung sei aufgehoben worden, weil seine zukünftige Frau morgens Milchkaffee wünschte und er Schokolade, und er sagt:

„Moi, je déteste le café au lait, je prends du chocolat depuis trente ans. Cela aurait bouleversé mon existence, et j'ai rompu ... J'ai bien fait, n'est-ce pas?" (II, 6, S. 92).

Wenn Zola geglaubt hat, in Herrn Grivet den Spaßmacher (einen Typ der geschmähten Konvention!) in sein Drama einführen zu müssen, so stellt er damit sich und seinen Theorien ein Armutszeugnis aus; denn dies beweist, daß er dem Eigengehalt des Romans nicht voll vertraute.

Herr Michaud zeigt im Drama die gleichen Grundzüge wie im Roman.

Motivierung.

Die Handlung des Romans erscheint als durchaus folgerichtig aufgebaut. Das neue Geschehen ist aus dem vorhergehenden abgeleitet. Im Stück dagegen vermissen wir an mehreren Stellen eine genügende Motivierung. So ist z. B. nicht einzusehen, warum Camille plötzlich Furcht empfindet, als er mit dem Wein zurückkommt, und warum er meint, er werde in der Nacht von einer weißen Frau träumen, die ihn erwürgen will. So ist auch die plötzliche Änderung in Laurents Wesen unmotiviert, als er beim Holen des Korbes von Furcht gepackt wird. Im Roman wird das Aufkommen der Angstzustände durch ein immer stärker werdendes Versagen der Nerven erklärt. Dabei spielt auch die Bißwunde am Halse Laurents, die im Drama nicht erwähnt wird, eine große Rolle für die Entwicklung der inneren und äußeren Handlung, da durch sie Laurent immer wieder an seine Tat erinnert wird. Damit Laurent und Therese im Drama wieder an Camille erinnert werden, fügt Zola den Bericht von dem Erlebnis in der Kirche ein, wo während der Trauung ein armseliger Sarg an der Hochzeitsgesellschaft vorübergetragen wurde. Damit nun im Drama die Anknüpfung nicht so künstlich erscheint, läßt Zola Laurent und Therese ein nichtssagendes Gespräch beginnen, in dem sie von der Kirche

sprechen, wobei Therese von den Spitzen erzählt, die sie an der Altardecke gesehen hat. Erst auf diesem Umweg kommen sie zu dem Sarg. Daß Laurents Wesen sich ändert, wird im Roman besonders auf die überreizten Nerven Thereses zurückgeführt. Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es sich nur um eine Erschlaffung der vorher so robusten Nerven handelt, und daß all diese Erscheinungen nichts mit Gewissensbissen zu tun haben. Im Stück dagegen ist die Veränderung einfach da: die Begründung dafür bleibt uns Zola schuldig. Ganz unvermutet stellt uns Zola im Drama vor die Tatsache, daß das sinnliche Begehren bei Laurent und Therese erloschen ist. Im Roman werden schreckliche Halluzinationen als Grund dafür angeführt.

Zola will im I. Akt eine kurze Aussprache zwischen Laurent und Therese herbeiführen. Hier wendet er einen Kunstgriff an: man hat vergessen, für die erwarteten Gäste genügend Stühle herbeizuschaffen, und diese müssen nun selbst mit Camille und der alten Frau in den Laden hinabsteigen, während die kräftigen jungen Leute im Zimmer zurückbleiben. Um die Veränderung in Thereses Wesen zu erklären, gebraucht Zola im Roman den Hinweis, daß sie aus der Geschichte der Romanhelden, für die sie sich nach Camilles Tode begeistert, zu der oben erwähnten Überzeugung gelangt, daß sie auch ohne die Ermordung ihres Mannes hätte glücklich leben können. Das Drama kennt diese Erklärung nicht. Die Einwilligung der Frau Raquin zur Verheiratung Laurents und Thereses ist im Drama dadurch motiviert, daß die alte Frau, die hier ziemlich weltfremd erscheint, sich den Gründen Michauds nicht entziehen kann (II, 5, S. 90). Im Roman überlegt sie selbst alle Vorteile, die sich aus der Verheiratung der beiden ergeben. An dieser Stelle erkennen wir deutlich, daß die Notwendigkeit der Konzentration die Wahrscheinlichkeit der Handlung gefährdet. So wirkt auch die Tatsache, daß die Handlung am gleichen Abend noch bis zur Verlobung weitergeführt wird, fast wie Taschenspielerei. In der Motivierung sehr gut gelungen ist die Stelle des Stückes, als die Notwendigkeit der Bereitung des Essens Therese an die bevorstehende Heimkehr ihres Mannes erinnert und damit das alltägliche qualvolle Zusammensein wieder ankündigt (im Roman gehört die häusliche Arbeit im Gegenteil zu den Mitteln, die Therese gebraucht, um über ihre Zerrissenheit hinwegzukommen).

Lebenswahrheit.

Im Zusammenhang mit der Charakterisierung der Personen und auch im vorigen Abschnitt ist schon auf die größere Wahrscheinlichkeit des Romans hingewiesen. In Bezug auf die Handlung verhält es sich ebenso. Wenn Zola einen Ausschnitt aus dem wirklichen Leben auf die Bühne bringen will, so erscheint die

schon oben erwähnte rasche Gewinnung der eben noch tieftraurigen Frau Raquin für den Heiratsplan psychologisch als Unwahrscheinlichkeit. Daß Herr Michaud im Roman die Schreckenskunde zu Camilles Mutter bringen muß, ist so charakteristisch für Leute vom Schlage Laurents, daß es schade ist, daß Zola diesen Zug im Drama weggelassen hat. Ebenso ist es mit der großsprecherischen Bereitwilligkeit jener jungen Leute, die als „Augenzeugen" über den Unfall Aussagen machen, in Wirklichkeit aber nichts gesehen haben. Für sehr unwahrscheinlich halte ich die Angabe, daß Frau Raquin plötzlich im Zimmer der Neuvermählten erscheint. Ebenso unwahrscheinlich ist es wohl, daß im IV, 5, S. 120 außer den beiden Mördern niemand den schrecklichen Blick gesehen haben soll, den Frau Raquin auf diese richtet. An einer Stelle hat Zola eine Unwahrscheinlichkeit des Romans berichtigt: dort heißt es, Camille sei ins Wasser gefallen, weil er unvorsichtig und übermütig im Boot getanzt habe. Ein solcher Übermut paßt durchaus nicht zu dem sonstigen Charakterbild Camilles. Daher heißt es im Drama, das Boot sei gegen einen Pfahl gestoßen, der zum Aufspannen der Aalreusen gedient habe.

Gesamtschau.

Im ganzen ist das Stück reich an Vorzügen und Fehlern. Zola hat zu seinem Werk ein Vorwort geschrieben. Darin sagt er, er habe lange Zeit gezögert, „Thérèse Raquin" auf die Bühne zu bringen. Er habe es aber doch getan, weil er den Kritikern zeigen wollte, daß es möglich sei, einen Roman zu dramatisieren. Als weitergehenden Anlaß zur Abfassung dieses Stückes führt er an:

„J'étais sollicité par un intérêt plus haut. Il me semblait que Thérèse Raquin offrait un excellent sujet de drame, pour risquer à la scène une tentative, dont je rêvais parfois. Je trouvais là un milieu comme j'en cherchais un, des personnages qui me satisfaisaient pleinement, en un mot des éléments tels que je les demandais et tout prêts à être employés. Cela me décida.

Certes, je n'ai point l'ambition de planter mon drame comme un drapeau. Il a de gros défauts, et je suis plus sévère pour lui que personne; si j'en faisais la critique, il n'en resterait qu'une chose debout, la volonté bien nette d'aider au théâtre le large mouvement de la vérité et de la science expérimentale, qui, depuis le siècle dernier, se propage et grandit dans tous les actes de l'intelligence humaine" (Thérèse Raquin, Préf., S. I/II).

Nach einer allgemeinen Betrachtung über den Fortschritt in den Wissenschaften und Künsten fährt Zola fort:

„C'est pourquoi je suis absolument convaincu de voir prochainement le mouvement naturaliste s'imposer au théâtre, et y apporter la puissance de la réalité, la vie nouvelle de l'art moderne.

Au théâtre, toute innovation est délicate. Les révolutions sont lentes à s'y faire sentir. Il est logique que là soit la dernière citadelle du mensonge, dont le vrai ait à faire le siège. Le public, pris en masse, n'aime pas à être dérangé dans ses habitudes, et les jugements qu'il porte ont la brutalité d'un arrêt de mort. Seulement, il arrive un moment où le public devient à son insu complice des novateurs; ce moment est celui où, pénétré lui-même par le souffle nouveau, las des éternelles histoires qu'on lui conte, il éprouve un impérieux besoin de jeunesse et d'originalité.

Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que le public en est là, aujourd'hui ...

Comme je l'ai dit, il y avait là un sujet, des personnages et un milieu, qui constituaient, selon moi, des éléments excellents pour la tentative que je rêvais. J'allais pouvoir faire une étude purement humaine, dégagé de tout intérêt étranger, allant droit à son but; l'action n'était plus dans une histoire quelconque, mais dans les combats intérieurs des personnages; il n'y avait plus une logique de faits, mais une logique de sensations et de sentiments; et le dénoûment devenait un résultat arithmétique du problème posé. Alors, j'ai suivi le roman pas à pas; j'ai enfermé le drame dans la même chambre, humide et noire, afin de ne rien lui ôter de son relief, ni de sa fatalité; j'ai choisi des comparses sots et inutiles, pour mettre, sous les angoisses atroces de mes héros, la banalité de la vie de tous les jours; j'ai tenté de ramener la mise en scène aux occupations ordinaires de mes personnages, de façon à ce qu'ils ne „jouent" pas, mais à ce qu'ils „vivent" devant le public" (Thérèse Raquin, Préf. I/III).

Wo aber will Zola die „documents humains" gefunden haben, die zur Darstellung dieser „étude purement humaine" nötig waren? So mußte die Phantasie des Dichters großen Anteil an der Gestaltung des Stückes (wie auch schon an der des ganzen Romans!) haben. Die wissenschaftliche Analyse steht selbst in dem von Zola gebrauchten Sinne auf schwachen Füßen.

Daß der Naturalismus auf der Bühne möglich ist, hat Zola durch das Stück freilich bewiesen, wenn darin auch noch eine ganze Reihe romantischer Elemente enthalten ist. Naturalistisch ist die Dekoration, für die Zola genaue Bühnenanweisungen gibt, naturalistisch ist die Art der Darstellung vieler Einzelheiten, unter die auch bis dahin unerhört banale Dinge zu rechnen sind, wie Gespräche über Speisen, nichtssagende Unterhaltungen, die die Handlung nicht vorwärtstreiben, naturalistisch ist auch die Auffassung der durch physische Bedingtheit determinierten Handlungen der Personen. Die Kühnheiten sind im Vergleich zum Roman geringfügig, und wenn das Publikum und besonders die gegnerischen Kritiker an manchen Dingen Anstoß genommen haben, so ist doch „Thérèse Raquin", wie Zola es erhoffte, ein gutes Propagandamittel geworden, das der Ausbreitung der naturalistischen Ideen gedient hat. Es ist zwar im Anfang nur neunmal gespielt worden;

aber es hat zahlreiche Wiederaufführungen in Frankreich und auch im Auslande erfahren.

Aber schon dieses Stück läßt die theoretische Auffassung Zolas als Irrtum erscheinen, ein „moraliste expérimentateur" zu sein. Auch wenn man annehmen wollte, daß alles, was in dem Stück dargestellt wird, wahr ist, so kann doch ein solches Stück, das so krankhafte Gestalten in ihrer Verworfenheit, Feigheit und Haltlosigkeit zeigt, nie die moralische Wirkung erzielen, die Zola von ihm erwartet. Ich bin überzeugt, daß Zola keine böse Absicht vorschwebte, als er diese Verbrechergestalten für sein Stück wählte; er hat sich aber auf jeden Fall in seinen Möglichkeiten geirrt.

Von den Kritiken, die zum größten Teil nur abfällige Urteile bringen, ist folgendes Urteil besonders interessant:

„... Thérèse Raquin est, en réalité, la plus forte de ses pièces; il y a là une vraie tragédie moderne, d'une puissance et d'un pathétique qui la classent comme l'une des manifestations les plus solides et les plus impressionnantes de l'Ecole ... Thérèse Raquin, du reste, fit sensation, et malgré un succès relatif de public, resta une sorte de date; plus tard, lors des reprises qui furent faites, l'impression ne cessa de s'accentuer, d'une œuvre-type, une de ces pièces-mères préparant une formule nouvelle et nous sentons maintenant, de plus en plus, que, lorsque le temps aura achevé son travail, elle se classera à son tour. Certes, le spectacle est rude et noir, et le public, pourtant aussi violemment secoué qu'à n'importe quelle tragédie consacrée, n'y envoie pas volontiers d'autres spectateurs; cette sombre aventure que n'éclaire aucun agrément, pas même le pittoresque, la couleur romantiques, lui serre encore le cœur, mais il y vient, il y viendra et sa juste place est préparée dans la succession des œuvres importantes du Naturalisme. L'accueil réservé à Thérèse Raquin fut violent. Zola, cherchant bataille, avait conçu un drame sans compromissions et il trouva le combat rêvé. Mais ce ne fut point l'échec complet que les adversaires ont voulu proclamer et par la suite on devait reconnaître que si les maîtres du roman naturaliste ne parvinrent pas à s'emparer définitivement du théâtre, ils déblayèrent la route et préparèrent l'avenir avec des œuvres comme celle-ci, bousculant les formules surannées" (Antoine, L'Information, 4 août 1924). (In Zola, Théâtre, S. 692.)

2. La Curée.

Der Roman.

I. Renée, die 30 Jahre alte Frau des Aristide Rougon, kehrt mit ihrem 20jährigen Stiefsohn Maxime von einer Ausfahrt in die herbstliche Landschaft nach Paris zurück. Beide unterhalten sich in sehr freier Weise über die Insassen der Wagen, die sie unterwegs treffen. Sie sehen auch die Ge-

liebte von Maximes Vater; aber Renée ist auf diese keineswegs eifersüchtig. Beide sind von dem üppigen Pariser Leben übersättigt und fühlen trotz aller Zerstreuungen eine große Leere in sich. Besonders Renée hat ein unbestimmtes Verlangen nach einem neuen, nervenaufpeitschenden Genuß. Bald hält der Wagen vor dem prunkvoll ausgestatteten Hause, wo die beiden von dem vornehm gekleideten Kammerdiener Baptiste und dem flinken Kammermädchen Céleste empfangen werden. In ihrem Zimmer faßt Renée den Entschluß, ein besseres Leben zu beginnen.

Am Abend erscheinen Gäste: Renées jüngere Schwester Christine, ihre Tante Elisabeth, die Schwester des Hausherrn, Sidonie Rougon, der schwerreiche Herr v. Mareuil mit seiner Tochter Louise, die schwindsüchtig und etwas verwachsen ist, die aber trotzdem Maxime von seinem Vater als Gattin zugedacht ist. Außerdem sind noch zahlreiche Damen und Herren der Pariser Lebewelt anwesend. Der Hausherr empfängt seine Gäste mit verbindlichen Worten. Er ist klein, schmächtig, gewandt und sehr klug. Ihn ziert das Bändchen der Ehrenlegion. Man spricht von der bevorstehenden Umgestaltung der Stadt und ist der Regierung im Herzen dankbar, weil jeder für sich auf den goldenen Segen rechnet. Maxime plaudert angeregt mit Louise. Renée ist auf diese eifersüchtig, weil sie Maxime nicht verlieren will. All ihre guten Vorsätze schwinden wieder dahin.

II. Aristide Rougon ist im Januar des Jahres 1852 mit seiner Frau Angèle und seiner vierjährigen Tochter Clotilde von Plassans nach Paris gekommen, während sein Sohn Maxime noch in Plassans das Gymnasium besuchte. Sein Bruder Eugène, ein Rechtsanwalt, ist schon längere Zeit in Paris. Dort ist er als politischer Agent für den Kaiser eingetreten. Er bringt den Bruder in einer bescheidenen Stellung im Wegebaubüro der Stadtverwaltung unter. Hier bereitet sich dieser, der den Namen Saccard angenommen hat, um nicht den Namen des Bruders zu tragen, vor, sich auch einen Anteil an der allgemeinen Beute zu sichern, die in Paris allen geschäftstüchtigen Unternehmern winkt. Mit offenen Augen sammelt Saccard in seinem Büro wertvolle Kenntnisse. Er hat gewaltige Pläne, doch kein Geld zu ihrer Ausführung. Da stirbt seine Frau. Durch die Vermittlung seiner Schwester gelingt es ihm, eine Geldheirat zu schließen. Renée, die älteste Tochter des Barons Béraud du Châtel, ist mit 17 Jahren von einem reichen verheirateten Manne verführt worden und erwartet ein Kind. Die Tante Elisabeth hat dem Vater erzählt, der Verführer sei bereit, Renée zu heiraten, und der Vater hat auch eingewilligt. Da der Schuldige Renée aber nicht heiraten kann, so soll Saccard an seiner Stelle dem Vater als Verführer vorgestellt werden. Die Tante opfert eine hohe Summe, damit Saccard nicht arm vor Renées Vater tritt, und von diesem erhält er noch eine reiche Mitgift. Der Baron will ihn erst n a c h der Hochzeit sehen. Er ermahnt ihn bei der ersten Unterredung, sein Unrecht wieder gutzumachen. Saccard gewinnt durch sein freundliches und zuvorkommendes Wesen die Herzen aller. Renées Kind kommt tot zur Welt, weil sie sich zu sehr geschnürt hat, um die Schande zu verbergen. Bald hören wir von Saccards ersten Erfolgen. Wagehalsige Spekulationen bringen ihm Riesen-

summen ein. Auch vor offenkundigem Betruge schreckt er nicht zurück. Seine Schwester und Herr Larsonneau sind seine Komplizen. Renée erregt durch ihre kostbaren Toiletten und durch ihren Lebenswandel Aufsehen in Paris. Nur selten besucht sie noch das Haus des Vaters, der in seiner strengen und rechtschaffenen Lebensführung weder innerlich noch äußerlich Zugeständnisse an das neue Paris macht.

III. Saccards Sohn aus erster Ehe, Maxime, ist nach dem Tode seiner Mutter nach Paris gekommen. Er ist schmächtig, trotz seiner 13 Jahre hoch aufgeschossen, seine Züge sind wie die eines Mädchens, doch ist er schon lasterhaft und verdorben. Die junge Stiefmutter führt ihn in die elegante Welt ein, und bald interessieren ihn schöne Frauen mehr als die Schule. Mit 17 Jahren verführt er Renées Kammerfrau, die man mit ihrem Kinde aufs Land schickt. Zuerst ist Renée entrüstet, dann aber lacht sie mit dem Stiefsohn über das Abenteuer. Der Vater kümmert sich nur um die geldliche Seite der Angelegenheit. Er läßt Frau und Sohn die gleiche unbeschränkte Freiheit, die er für sich selbst in Anspruch nimmt. In ihm steckt eine Spielernatur, die sich darin zeigt, daß er sich in seinen skrupellosen Geldgeschäften immer weitere Ziele steckt und sich sogar an Schwindelunternehmungen beteiligt, weil sie mühelose Gewinne versprechen. Finanzielle Rückschläge weiß er geschickt zu vertuschen; meist hat er auch Glück. Mit Renée unterhält er fast keine ehelichen Beziehungen mehr. Daß sie sich so reich kleidet, stört ihn nicht. Er ist im Gegenteil darüber erfreut, weil das auch s e i n Ansehen steigert. Renée ist von Haus aus keine leichtfertige Frau; doch ist ihre Widerstandsfähigkeit gegen die Sünde durch den Einfluß der Jugendfreundinnen im Kloster, durch die erste Verführung und ganz besonders durch das schrankenlose Genußleben geschwächt worden. Maxime ist noch lasterhafter geworden. Ohne Scham teilt er Renée Einzelheiten seiner Liebesabenteuer mit, und auch sie erzählt ihm, ohne zu erröten, die haarsträubendsten Geschichten aus ihrer Klosterzeit. Vater und Sohn treffen oft bei den gleichen Geliebten zusammen und lachen darüber. Saccard ist auf der Höhe seiner Macht und seines Ansehens. Er wird sogar einmal zu einem Empfang an den Hof des Kaisers eingeladen.

IV. Auf der Rückfahrt von einem Maskenfest in der Wohnung einer Pariser Dame der demi-monde läßt sich Renée von Maxime in ein vornehmes Hotel führen, wo sie in einem verschwiegenen Zimmer ein üppiges Mahl einnehmen. Die ungewohnte Umgebung, die milde Nachtluft und der feurige Wein ersticken die letzten moralischen Hemmungen Renées, und sie gibt sich ihrem Stiefsohn hin. Beide empfinden nur kurze Zeit Gewissensbisse. Renée kann nicht mehr von Maxime lassen und zwingt ihn in ihren Bann, so daß er Nacht für Nacht zu ihr kommt.

V. Das Haus ist für die beiden zum Liebestempel geworden. Nur das Kammermädchen Céleste kennt ihr Geheimnis. Ungern verlassen sie Paris während der Badesaison. Bei der Rückkehr ist Renée in Geldverlegenheit; auch Maxime ist schwer verschuldet. Der Gedanke, daß Saccard mit der Erfüllung ihrer Bitte um Geld die ehelichen Beziehungen wieder aufnehmen

könnte, lassen Renée nach Auswegen suchen, um das Geld von anderer Seite, am liebsten von ihrem Vater, zu bekommen; denn ihr letzter Stolz ist, mit Saccard zwar verheiratet, aber nur die Frau des Stiefsohnes zu sein. Im entscheidenden Augenblick bittet sie weder den Vater, noch die Tante um Hilfe, weil sie sich vor ihnen schämt. Voll Ekel weist sie Sidonies Vorschlag zurück, die Geliebte eines begüterten Lebemannes zu werden. Sie bittet Maxime, am Abend nicht zu kommen, und empfängt ihren Mann in ihrem Zimmer. Sie verschweigt dem Stiefsohn die Wahrheit, fühlt sich aber innerlich beschmutzt. Eine Aufführung der „Phèdre" macht einen tiefen Eindruck auf sie; aber sie fühlt nicht die Kraft in sich, ein Ende zu machen. In dieser Zeit wünscht Saccard, daß sich Maxime verheiratet. Dieser willigt ein, da er die Herrschaft Renées auf sich lasten fühlt; doch soll die Stiefmutter nicht vorzeitig von seiner Zustimmung erfahren. Maxime hat aus dem oft merkwürdigen Verhalten Renées geschlossen, daß sie einen Geliebten hat, und sie hat ihm gesagt, es sei Herr v. Saffré. Umso mehr ist er erstaunt, als er vom Vater die Wahrheit erfährt. Als er einmal hört, wie Renée die Selbstlosigkeit des Vaters rühmt, klärt er sie über dessen Hinterhältigkeit auf. Dieser hat den Plan gefaßt, Renées letzte Besitzungen an sich zu reißen, indem er ihr scheinbar aus ihrer Geldverlegenheit hilft. Sie weigert sich daher, ihrem Manne eine Unterschrift zu leisten. Dieser glaubt, sie habe von einem Geliebten Geld bekommen, und beauftragt Sidonie, seine Frau zu überwachen.

VI. Im Hause Saccards findet ein prächtiger Ball statt. Durch Zufall erfährt Renée vorzeitig von der beabsichtigten Verlobung. Sie zwingt Maxime zu einer sofortigen Aussprache. Sidonie sieht gerade, wie beide eine Treppe hinaufgehen, die zu Renées Zimmer führt. Da sie Maxime nicht erkannt hat, benachrichtigt sie rasch ihren Bruder. Renée macht dem jungen Manne heftige Vorwürfe und zeigt ihm, als er sich gegen sie aufbäumen will, die Macht ihres Willens und auch ihre körperliche Überlegenheit. Noch in der Nacht will sie mit ihm abreisen. Für Maxime bedeutet Paris alles: auch fürchtet er den Skandal. Um sich das nötige Geld zu verschaffen, unterschreibt Renée das Schriftstück, das Saccard in ihrem Zimmer gelassen hat. Sie wird wieder fröhlich und schließt Maxime in ihre Arme. Da tritt ihr Mann ins Zimmer. Der Anblick, der sich ihm bietet, schmettert ihn nieder. Er blickt sich nach einer Waffe um; doch beim Anblick des unterschriebenen Schriftstückes verfliegt sein Zorn. Er nimmt es an sich und fordert Maxime auf, in den Saal zurückzukehren. Renée bleibt starr und verwundert stehen. Sie kann es nicht fassen, daß die Männer das Zimmer so friedlich verlassen. Sie empfindet für sie grenzenlose Verachtung. Auch sie geht wieder in den Saal. Der Gedanke an Maxime und Louise verursacht ihr einen wahnsinnigen Schmerz.

VII. Drei Monate später gelingt Saccard wieder ein Meisterstreich: er verkauft für 3 Millionen den Grund und Boden, den er von seiner Frau billig gekauft hat. Das rettet ihn noch einmal vor dem völligen Untergang. Sidonie hat eine erfolglose geschäftliche Reise nach England gemacht. Ihr Bruder Eugène, der Minister ist, verschafft ihr nach der Rückkehr

Heereslieferungen aller Art. — Die Hochzeit zwischen Maxime und Louise hat stattgefunden. Die junge Frau ist in Italien gestorben, und Maxime ist nach Paris zurückgekehrt. Renée will ihn nicht in ihrem Hause haben und erzählt ihrem Manne von ihren Verfehlungen. Saccard ist verärgert und verbietet dem Sohne das Haus. Renée fühlt sich immer einsamer. Zuletzt wird sie auch von Céleste verlassen. Beim Abschied von ihr erfährt Renée, daß der äußerlich so vornehme Diener Baptiste nicht die Frauen, sondern die Männer — die Stallknechte — geliebt habe. Der Schluß des letzten Kapitels gibt noch einmal eine Gesamtschau der damaligen Gesellschaft. Auf einer Ausfahrt trifft Renée all ihre Bekannten, alle die Nutznießer und Geschäftemacher des Paris der Kaiserzeit. Sie sieht ihren Mann Arm in Arm mit Maxime daherkommen. Auch der Kaiser fährt in der Reihe der Wagen und erwidert lächelnd die Grüße seiner Verehrer. Es ist wie ein Triumphzug der Wagen von Paris. Renée ist im Innern schmerzlich bewegt und will sich diesem Anblick entziehen. Sie fährt zum Hause des Vaters und schaut von ihrem früheren Kinderzimmer auf das ihr seit der frühesten Kindheit vertraute Stadtbild hinab. Es ist wie ein bittrer und wehmütiger Abschied. Im folgenden Winter stirbt sie an einer Gehirnhautentzündung. Ihr Vater bezahlt ihre Schulden. Allein die Rechnung beim Schneider beträgt 257 000 Franken.

Die Novelle „Nantas".

I. Nantas, ein junger Kaufmann, kommt aus Marseille nach Paris. Er findet in dem Mansardenzimmer eines hohen Hauses ein bescheidenes Unterkommen. Von seinem Fenster aus kann er das gewaltige Häusermeer der Stadt überschauen, in der er sein Glück machen will. Nach dem frühen Tode der Mutter hat er seinen Vater, einen Maurer, der bei der Arbeit vom Gerüst gefallen war, bis zu dessen Tode unterstützt. Schon einen ganzen Monat hat er nunmehr in Paris nach einer guten Stelle gesucht. Trotzdem ist er nicht entmutigt und empfindet nur Zorn gegen die Stadt, die ihm keinen Platz an der Sonne geben will. Als er wieder einmal müde und durchnäßt nach Hause kommt, macht ihm Frl. Chuin, eine Dame, die er nie gesehen hat, den Vorschlag, ein Mädchen zu heiraten, das von einem verheirateten Manne ein Kind erwarte. Das Mädchen sei sehr reich und sehr schön. Ihr Vater, der bis jetzt noch nichts wisse, solle an eine Wiedergutmachung glauben. Nach kurzem Zögern nimmt Nantas den Vorschlag an, da er ihn der Erfüllung seiner Pläne näherbringt. Das Mädchen, um das es sich handelt, ist Flavie, die Tochter des Barons v. Danvilliers, deren Erzieherin Frl. Chuin gewesen ist.

II. Der Baron erwartet den jungen Mann. Die Nachricht von der Schande seiner Tochter hat ihn schwer getroffen, und nur der Gedanke hält ihn aufrecht, daß Nantas, den er für den Verführer seiner Tochter hält, diese heiraten wird, wenn es ihn freilich auch bekümmert, daß Nantas der Sohn eines Maurers ist. Er macht diesem heftige Vorwürfe und läßt

ihn nicht zu Worte kommen. Er gibt ihm eine Übersicht über Flavies Vermögen und stellt ihm eine Mitgift von 200 000 Franken in Aussicht, weil seine Tochter keinen armen Mann heiraten soll. Dann ruft er die Tochter und läßt Nantas mit ihr allein. Flavie zeigt, daß sie ihn verachtet, doch er macht sie darauf aufmerksam, daß beide von der Verbindung Vorteile erlangen. Etwaige Bedingungen nimmt er im voraus an. Danach soll er nur dem Namen nach Flavies Gatte sein. In Wirklichkeit wollen beide auf die Rechte und Pflichten eines Ehegatten verzichten. Nantas verlangt nur eins: daß sie die Freiheit, die er ihr gewährt, nicht so mißbraucht, daß er einschreiten muß. Er erzählt ihr von seinem Leben in Marseille und von seinen großen Plänen, von seinem unbändigen Kraftgefühl und von seinem hohen Ehrgeiz.

III. Es ist 10 Jahre später. Der Baron hat dem jungen Paare eine Wohnung in seinem Hause eingerichtet. Es ist Nantas gelungen, eine der höchsten finanziellen und industriellen Stellungen zu erobern. Er ist an großen Eisenbahnunternehmungen beteiligt und verdient viel Geld mit Bodenspekulation. Auch politisch spielt er eine Rolle. Er ist Abgeordneter und möchte gern Finanzminister werden; der Kaiser kennt bereits seine Ideen über das Finanzwesen. Oft kommen einflußreiche Persönlichkeiten zu Besprechungen zu ihm. Sein Einfluß reicht bis ins Ausland. 10 Jahre hat er die Bedingungen eingehalten, die ihm seine Frau vor der Verheiratung auferlegt hat. Jetzt aber quält ihn die Eifersucht. Er hat den Verdacht, daß seine Frau wieder mit Herrn v. Fondettes, ihrem Verführer, der seit 6 Monaten Witwer ist, Beziehungen unterhält. Er sagt es ihr, doch sie versichert, daß sie diesen Mann nie wiedergesehen hat. Als sie ihn an die früheren Abmachungen erinnert, gesteht er ihr seine Liebe. Er habe gegen seine Leidenschaft gekämpft, doch sie sei stärker gewesen als sein Wille. Ohne sie seien alle seine Triumphe wertlos. Er legt ihr alle Macht, alles Ansehen, alles Vermögen zu Füßen. Als er sieht, daß Flavie unbewegt bleibt, bittet er sie, ihm nicht alle Hoffnung zu nehmen. Sie sagt mit Bestimmtheit, daß sie ihn nie lieben wird. Er will sie in seiner Verzweiflung gewaltsam an sich reißen. Da tritt ihr Vater ins Zimmer. Nantas gibt seine Frau frei; aber er klagt sie bei dem Vater an, indem er behauptet, sie habe einen Geliebten. Der Baron ist von dem Streit der Eheleute überrascht. Er versucht zum Frieden zu reden, indem er Flavie vorhält, daß Nantas doch ihr Gatte und der Vater ihres Kindes sei. Da begehrt sie auf und sagt dem Vater die Wahrheit. Zuletzt bittet sie ihn, sie fortzuführen. Nantas tut nichts, um Flavie zurückzuhalten. Alles erscheint ihm leer. Auch die Ernennung zum Finanzminister kann ihn nicht trösten.

IV. Es ist 18 Monate her, seit Nantas ins Ministerium berufen worden ist. Flavie ist zurückgekehrt, aber die beiden sprechen fast kein Wort miteinander. Nur wenn Nantas Erfolge davonträgt, schaut er verstohlen nach seiner Frau, um zu sehen, was für einen Eindruck es auf sie machen würde. Der Glaube an seine Kraft kehrt langsam in ihm zurück: jetzt will er das Glück zwingen. Er tut die bedeutendsten Dinge, ist überall angesehen und beliebt; doch seine Frau bleibt ungerührt und starr. Nantas

läßt nie Entmutigungen sehen. Die Eifersucht veranlaßt ihn jedoch, Frl. Chuin gegen eine hohe Belohnung mit der Überwachung seiner Frau zu beauftragen. Zu ihrem Erstaunen findet Frl. Chuin nur Rechtschaffenheit bei Flavie, da diese allen Männern mit einem Gefühl des Grolls entgegentritt. Da trifft sie eines Morgens Herrn v. Fondettes, der sich lebhaft nach Flavies Wohlergehen erkundigt. Nun ist ihr Plan fertig. Sie will gleichzeitig dem Gatten und Herrn v. Fondettes dienen. Gegen eine Belohnung von 10 000 Franken verspricht sie diesem, ihn eines Abends in dem Schlafzimmer ihrer Herrin zu verstecken. Am Morgen des festgesetzten Tages teilt sie Nantas mit, daß Herr v. Fondettes am Abend im Zimmer seiner Frau sein werde. Nantas bezwingt sich noch bis zum Abend. Er arbeitet wie gewöhnlich, nimmt an einer Besprechung mit dem Kaiser teil und plaudert mit seinem Schwiegervater über seine Pläne. Er bemerkt, daß ihn seine Frau öfters anschaut, und glaubt in ihren Augen ein Schuldbewußtsein zu erkennen. Es ist ihm jedoch entgangen, daß die Blicke Flavies seit einiger Zeit eine gewisse Weichheit angenommen haben. Deshalb weiß er auch nicht, daß sie ihre innere Einstellung gegen ihn zu ändern beginnt. Sie zieht sich frühzeitig zurück. Nach einiger Zeit meldet Frl. Chuin, daß Herr v. Fondettes seit 2 Stunden im Zimmer seiner Frau sei. Nun steigt er hinauf, um den Mann zu töten. Flavie will ihm nicht erlauben, ihr Zimmer zu durchsuchen. Sie weiß nichts von der Anwesenheit ihres früheren Verführers, und als Nantas droht, mit Gewalt in das Zimmer einzudringen, weist sie ihn auf ihre Abmachungen hin. Die Worte seiner Frau treffen ihn wie Peitschenschläge. Als sie seine Bestürzung bemerkt, gibt sie die Tür frei. Sie ergreift selbst eine Lampe und leuchtet in alle Winkel, um die Haltlosigkeit seines Verdachtes zu beweisen. Darum ist sie fast sprachlos, als sie hinter den Vorhängen ihres Bettes Herrn v. Fondettes entdeckt. Sie versichert, daß sie von der Anwesenheit eines Mannes in ihrem Zimmer nichts gewußt habe. Nantas glaubt ihr nicht. Er bleibt äußerlich ruhig, entschuldigt sich und kehrt in sein Arbeitszimmer zurück. Er will seinem Leben ein Ende machen.

V. Nantas gibt Frl. Chuin die versprochene Belohnung. Dann steigt er in sein früheres bescheidenes Zimmer im Nebenhause hinauf, das er seinem Schwiegervater abgekauft hat. In diesem Zimmer hat er sonst immer im Bewußtsein seiner Kraft seine großen Entschlüsse gefaßt. Alles im Zimmer ist wie früher. Er denkt an die Vergangenheit, er denkt an Flavie. Sein letzter Gedanke ist eine Verachtung der Kraft, da sie ihm Flavie nicht hat gewinnen können. Draußen erwacht Paris. Alles atmet Leben, Jugend und Frühling. Da hebt er die Waffe. Plötzlich geht die Tür auf, die er in der Aufregung nicht verschlossen hat, und Flavie kommt gerade noch zur rechten Zeit, um ihm die Pistole aus der Hand zu reißen. Der Schuß geht in die Decke. Noch glaubt er zu träumen. Da überwindet sie ihren Stolz und gesteht ihm schluchzend: „Je t'aime, parce que tu es fort!"

Zur Dramatisierung hat Zola sowohl den Roman „La Curée" als auch die Novelle „Nantas" benutzt. So ist das Drama „Renée" entstanden.

Das Drama „Renée".

I. Herr Béraud du Châtel erwartet in seinem vornehm ausgestatteten Zimmer Herrn Saccard, der, wie man ihm gesagt hat, der Verführer seiner Tochter ist und bereit ist, sie zu heiraten. Vorher ruft er seine Tochter zu sich und erzählt ihr, daß auch ihre Mutter eine bittere Enttäuschung in sein Leben gebracht habe. Sie sei mit einem Geliebten von ihm und Renée fortgegangen. Der Vater hat seiner Frau verziehen, weil er ihr eine krankhafte Willensschwäche und Hemmungslosigkeit zugute hält, die sie von ihren Vorfahren geerbt hat. Nun scheint der Fluch in Renée zu wirken, die auch äußerlich der Mutter sehr ähnlich ist. Der Vater hat keine Hoffnung mehr, weil er fürchtet, daß die unerbittliche Notwendigkeit eines Naturgesetzes sich stärker erweisen wird als alle guten Vorsätze. Die Tochter will den Kampf gegen das Verhängnis dennoch aufnehmen. In der Aussprache, die Saccard noch mit Frl. Chuin hat, erfahren wir ähnlich wie in „Renée" und „Nantas" Einzelheiten über die Verführung Renées. Frl. Chuin hat Saccard ausfindig gemacht, der bereit ist, gegen eine hohe Entschädigung Renée zu heiraten, um sie in den Augen der Gesellschaft zu rehabilitieren. Wie in der Novelle überhäuft der Vater den „Verführer" der Tochter mit Vorwürfen, und es liegt ihm daran, die Angelegenheit so schnell als möglich zu beenden. Er verfährt ähnlich wie in der Novelle. Die Hochzeit soll in kurzer Zeit stattfinden. Die Auseinandersetzung zwischen Saccard und Renée führt wie in der Novelle zur Annahme der bekannten Bedingungen durch Saccard und zur schwärmerischen Darstellung seines Glaubens an die eigene Kraft.

II. Wir sehen Saccard in seinem Arbeitszimmer. Reiche und einflußreiche Persönlichkeiten haben sich im Vorzimmer eingefunden, um mit ihm zu sprechen. Er hat geschäftliche Beziehungen nach allen Teilen Frankreichs und des Auslands. In zehnjähriger, zäher Arbeit hat er die Anerkennung und die Achtung seiner Mitbürger erworben; doch er will noch höher steigen. Er hat nur eine Schwäche: mit großer Hartnäckigkeit sucht er sich in den Besitz der Ländereien zu setzen, die seiner Frau gehören. Sein Geschäftsfreund Larsonneau muß ihm dabei behilflich sein. Ihm verrät er auch seine geheimsten Gedanken: „Si votre femme est riche, tâchez qu'elle se ruine le plus tôt possible. Une femme riche ne vous appartient pas, tandis que vous faites tout ce que vous voulez d'une femme qui n'a pas le sou" (Renée, II, S. 346). Im Hause Saccards lebt auch sein Sohn Maxime, der aus seiner ersten Ehe stammt. Zwischen Vater und Sohn besteht ein sehr vertrautes Verhältnis. Maxime spricht von der Geliebten des Vaters, und dieser erklärt, daß er sie nicht aufgeben kann, ohne daß man Rückschlüsse auf eine schlechte wirtschaftliche Lage zieht. — Der Vater möchte Maxime mit einer reichen Schwedin, Ellen Maass, verheiraten, doch dieser sagt, er sei frauenmüde. Saccard will Ellen und ihren Onkel zum Essen einladen. — Maxime versteht sich mit seiner Stiefmutter sehr gut. Diese wird von Launen geplagt. Den Zwiespalt in sich empfindet sie selbst. Es ist ihr, als ob zwei Wesen in ihr sind: das einer Frau, die zurückgezogen

und in Pflichterfüllung leben will, und das einer Frau, die übersättigt ist und in rauschenden Festen Betäubung sucht. Ihren Mann verachtet sie nicht mehr, seit sie ihn so erfolgreich am Werk gesehen hat. Mit Maxime glaubt sie sich nur durch gute Kameradschaft verbunden. Das leichtfertige Leben ihrer Freundinnen gefällt ihr nicht; sie will auch keinen Geliebten nehmen. Wie im Roman ist in ihr eine unbestimmte Sehnsucht nach einem außergewöhnlichen, andern unbekannten Genuß. Sie will nicht, daß sich Maxime verheiratet, weil sie ihn für ihre gemeinsamen Ausfahrten und anderen Zerstreuungen behalten will. Maxime fügt sich ihren Wünschen. Saccard hat Frl. Chuin beauftragt zu erkunden, ob Renée einen Geliebten hat. Er erfährt aber nur nichtssagende Beobachtungen und gibt den Auftrag, weiter zu wachen.

III. In dem prächtigen Wintergarten ihres Hauses liegt Renée ohnmächtig auf einem Ruhelager. Frl. Chuin bemüht sich um sie. Renée hat während des Essens Maxime und Ellen gegenübergesessen und sich aus Eifersucht schrecklich aufgeregt. Beim Erwachen aus der Betäubung ist sie noch nicht frei von der Angst, Maxime zu verlieren. Saccard ist betrübt über Maximes Weigerung, Ellen zu heiraten. Herr Larsonneau, der ja nur Saccards Strohmann ist, bringt einen Verkaufsvertrag, den Renée noch unterzeichnen muß, damit ihre Ländereien, ohne daß sie es weiß, in den Besitz ihres Mannes übergehen. Von Larsonneau erfährt Saccard, daß Renée 180 000 Franken Schulden hat; er bestreitet aber, daß er sie liebt. Trotz der Erkenntnis, daß Leidenschaften für Geschäfte gefährlich seien, wirbt Saccard um Renées Liebe. Sie erhört ihn nicht, wir erkennen aber, daß sie von ihrem Leben unbefriedigt ist. Als sie nun hört, daß Maxime nicht heiraten will, ist sie hocherfreut. Saccard bringt ihr den Kaufvertrag zur Unterschrift. Dann kommt ihr Vater, dem sie einen unklaren Brief geschrieben hat, der wie eine Bitte um Hilfe geklungen hat. Vor dem erschreckten Wesen der Tochter kommt seine alte Furcht wieder. Bald aber erkennt Renée die Gefahr, die ihr in dem Hause droht, und sie glaubt, nun wieder stark zu sein. Sie vertraut sich ihrem Vater nicht an. Dann beschwört sie aber Maxime, Ellen zu heiraten. Er weiß nicht, was er denken soll. Ellen ist ein offenes, lebensbejahendes Naturkind. Sie erkennt Maximes wahres Wesen aus seinen Handlinien: „... voilà des sentiments affectifs très développés ... Seulement, pas de volonté ... Allons, il faudra qu'on vous force au bonheur, comme tant d'autres!...“ (Renée, III, 10, S. 371). Jedes ihrer Worte macht einen tiefen Eindruck auf Renée, so auch der Ausspruch, daß jeder seines Glückes Schmied sei. Sie verlobt Maxime mit Ellen, ist dabei aber innerlich so erregt, daß sie kurz darauf ohnmächtig wird. So findet sie Maxime. Sie wird wach, und als sie ihn erkennt, ist ihre Kraft zu Ende. Sie zieht ihn verlangend an sich und läßt ihn schwören, Ellen nie wiederzusehen.

IV. Renée liegt in ihrem reich ausgestatteten Empfangszimmer. Sie ist in der Nacht sehr krank gewesen. Im Fieber hat sie von Maxime gesprochen, und so ist Frl. Chuin ihre Mitwisserin geworden. Saccard erscheint. Er zeigt sich besorgt und will die geschäftlichen Dinge, die er mit

ihr zu besprechen hat, auf später verschieben. Seine Liebesbeteuerungen beantwortet sie immer wieder mit dem Hinweis, daß es zu spät sei. Da will er sie wie in der Novelle mit Gewalt in seine Arme schließen. Sie wehrt sich und droht, sich aus dem Fenster zu stürzen. Da erscheint Frl. Chuin. Saccard ist ernüchtert. Er verläßt das Zimmer, läßt aber das Schriftstück zurück, das Renée unterschreiben soll. Diese erfährt, daß Maxime in ihrem Schlafzimmer ist. Eine kurze Selbstbesinnung veranlaßt sie, diesen zur sofortigen Verlobung mit Ellen zu drängen. Sie selbst will sich dem Werben ihres Mannes entziehen und mit dem Gelde, das sie durch ihre Unterschrift zu erhalten hofft, ein einsames Leben führen. Sie fühlt, daß sie zwischen Vater und Sohn, die sie beide begehren, zugrunde gehen würde. Sie hat eine hohe Meinung von ihrem Manne, doch als ihr Maxime die Wahrheit über die hinterhältigen Handlungen des Vaters erzählt, faßt sie den Entschluß, von nun an auch so schlecht zu werden wie viele von ihren Freundinnen. Maxime soll am Abend kommen, und sie weigert sich, die Unterschrift zu leisten. Saccard glaubt, daß sie einen Geliebten hat, von dem sie Geld erwartet, und will diesen töten.

V. In Saccards Hause findet ein Fest statt. Auch Renées Vater ist anwesend. Er erhält von seiner Tochter das Versprechen, am Tage darauf zu einer Aussprache zu ihm zu kommen. In Wirklichkeit hat sie jedoch die Absicht, noch in der Nacht mit Maxime das Haus zu verlassen. Saccard fragt seinen Sohn, ob Renée einen Geliebten habe, und zeigt ihm die Pistole, mit der er diesen erschießen will. Maxime verliert die Nerven und bittet den Vater, den Zeitpunkt seiner Hochzeit anzusetzen. Renée will nun rasch handeln. Sie unterzeichnet das Papier und erhält von Larsonneau 150 000 Franken. Als sich Maxime weigert, ihr zu folgen, zeigt sie ihm wie im Roman ihre Überlegenheit, so daß er nicht wagt, ihrem Willen zu trotzen. Frl. Chuin soll die Flucht verheimlichen. Da ihr aber Renée eine versprochene Belohnung vorenthält, flüstert sie dem eintretenden Ehemann zu, es sei ein Mann in dem Zimmer seiner Frau, mit dem diese in einer Viertelstunde fortgehen wolle. Renée will ihren Mann am Betreten des Zimmers hindern. Seinen erneuten Liebesbeteuerungen hält sie wiederum ein unabänderliches „Zu spät" entgegen. Saccard ist zu allem entschlossen; doch Renée gibt die Tür erst frei, als sie aus dem Munde ihres Mannes hört, daß Maxime selbst ihn gebeten hat, den Tag der Hochzeit mit Ellen festzusetzen. Sie ruft ihn heraus, und wie sie erwartet hat, läßt Saccard, nachdem die erste zornige Aufwallung überwunden ist, die Pistole fallen. Renée überblickt noch einmal ihr ganzes Leben und umreißt mit unerbittlicher Schärfe die Rollen, die beide Männer darin gespielt haben. Sie fühlt, daß sie nicht weiter leben kann, ohne noch tiefer in den Schmutz zu sinken und ohne noch mehr entehrt zu werden. Darum scheidet sie freiwillig aus dem Leben, da keiner der beiden Männer sie erschießen will. Kurz vor ihrem Tode hat sie noch die Kraft, ihren Vater, der erschrocken herbeieilt, um Verzeihung zu bitten. Dann stirbt sie, und der Vater küßt sie langsam auf die Stirn.

Schauplatz.

Die Handlung des Dramas „Renée" spielt sich nicht wie die von „Thérèse Raquin" an einem einzigen Schauplatz ab. Zola hat aber von vornherein darauf verzichtet, die große Zahl der Schauplätze des Romans auch nur annähernd wiederzugeben. Er hat sogar noch weniger Schauplätze gewählt, als wir in der Novelle finden.

Handlung.

In der Handlung finden wir Einflüsse beider Vorbilder. Zola ist in wesentlichen Teilen der Darstellung, besonders im II., III. und in gewissem Sinne im V. Akt, dem Roman gefolgt. (Maxime kommt in der Novelle gar nicht vor!) Doch kehren im Stück zahlreiche Elemente der Novelle wieder, auf die wir in der weiteren Besprechung zurückkommen werden. So finden wir im Stück, ebenso wie in der Novelle, wie der Vater Flavies, bzw. Renées über das Vermögen seiner Tochter Rechenschaft ablegt. In beiden Werken wird von einem Selbstmordgedanken Saccards gesprochen, als es ihm schlecht geht, auch von einer anfänglichen „Empörung" über das Heiratsangebot. Ganz besonders wichtig aber sind die Annahme der Bedingungen, die Saccard (wie Nantas) vor der Heirat Renée gegenüber eingeht, und die daraus entstehenden Folgerungen und Verwicklungen.

Die ausgedehnte Handlung des Romans, in die außerdem noch viele Nebenhandlungen verflochten sind, machte eine starke Zusammendrängung nötig. So setzt das Drama erst kurz vor der Verheiratung ein und läßt alles weg, was von Saccard (samt seiner Familie) im Roman (und zum Teil in der Novelle) berichtet wird (Zeitangaben, Bildungsgang, erste Stellung in Paris, die Hilfe des Bruders, Tod der ersten Frau usw.). Die Verflechtungen Saccards mit den Komplizen (Larsonneau, Toutin-Laroche, Hupel de la Noue usw.), all seine dunklen Geldgeschäfte, fallen im Drama fort; die ausführliche Darstellung des Zusammenlebens Renées und Maximes im Roman kehrt im Stück nur andeutungsweise wieder. Von einigen Hinzufügungen und besonders von der Gestaltung des Schlusses, die sowohl vom Roman als auch von der Novelle abweicht, wird später die Rede sein.

Empfindungen der Zuschauer.

Die Tatsache, daß Zola auf sein Stück die Gegebenheit der Novelle, den „mariage non consommé", überträgt, zeigt, daß er es doch nicht gewagt hat, eine Renée auf die Bühne zu stellen, die

beiden Männern gehört, daß er also trotz seiner theoretischen Meinung, man könne im Theater alles wagen, an dieser Stelle einer Gefahr für sein Stück aus dem Wege gehen will. Aus dem gleichen Grunde hat er wohl die Darstellung der Sinnlichkeit Renées und ihres ehebrecherischen Zusammenlebens mit Maxime auf ein Mindestmaß beschränkt. Als sie sich ihrem Stiefsohn im Roman hingegeben hat, muß er jede Nacht zu ihr kommen. Im Drama ruft sie ihn nicht, sondern er kommt von selbst und wird zunächst sogar abgewiesen. Ganz weggelassen ist auch der Bericht von Renées Fehlgeburt. Von einer Darstellung der vielen geschlechtlichen Ausschweifungen, von denen im Roman immer wieder berichtet wird, konnte natürlich ebensowenig die Rede sein (Verführung der Kammerfrau durch Maxime und die Einstellung Renées und Saccards dazu, das sittenlose Leben des Kaisers und seines Hofes, die Erzählung von einer Frau, die zu gleicher Zeit drei Offiziere als Geliebte hatte, die sie nur an ihrer Wäsche unterscheiden konnte, die Geschichte einer anderen Frau, die sich rühmte, schon einmal im Bett des Kaisers geschlafen zu haben). Moralische Erwägungen mußten auch gegen die Wiedergabe jener Stellen des Romans sprechen, wo ein Unterbeamter seine hübsche Frau zu seinen Vorgesetzten schickt, damit sie ihn wegen einer „Krankheit" persönlich entschuldigt, und der nach jeder „Erkrankung" avanciert. Die persönliche Moral Saccards, der im Roman seine Frau ebenfalls zu hohen Persönlichkeiten schickt, und der, wenn seine Frau nicht brav gewesen wäre, wie er es ihr beim Abschied halb im Scherz empfahl, war wohl auch nach Zolas Meinung nicht für die Darstellung in einem Theaterstück geeignet; denn Saccard wäre im Falle eines Nichtbravseins in seinem Sinne nur deshalb böse gewesen, weil dann die Gefälligkeit, die er von der betreffenden Persönlichkeit erwartete, wirklich bezahlt worden wäre, und er liebte es so sehr, die Leute so viel als möglich n i c h t zu bezahlen. Man könnte die Beispiele von Unsittlichkeit, die uns im Roman entgegentreten, und die in einem Drama keinen Platz finden können, bedeutend vermehren. Von diesen abstoßenden Dingen finden wir nur schwache Andeutungen im Drama:

(Renée) „Tu connais bien le négoce de Mme. de Lauwereins, cette femme honnête qui vend ses amies, afin de ne pas avoir le dégoût de se vendre elle-même ... Et Mme. Haffner, qui court les ateliers de peintre, ainsi qu'une gueuse, sous prétexte de charité! ... Et madame de Lignerolles, cette Bohémienne, ramassée sur un chemin, lâchée dans nos salons comme une louve ... Et toutes, toutes, celles dont les amants payent le luxe, celles qui payent les dettes de leurs amants ... Moi seule était une sotte. Mais me voilà guérie. Je suis des vôtres, puisque tout le veut, cette maison, cette ville, et les gens, et les choses ... Reste, Maxime!" (IV, 8, S. 388).

Mit den oben erwähnten Einschränkungen ist eine starke Zurückdrängung der Umweltschilderung verbunden. Der Titel „Renée" zeigt ja schon äußerlich an, daß Zola in seinem Stück keine Epoche zeichnen will. Daher kann er auch auf die Gestalten der Hochstapler, der Lebemänner und Halbweltdamen des Romans verzichten. Auch die Schiebergeschäfte der Pariser Stadtverwaltung, in denen Saccard gegen eine hohe Provision als Strohmann mitwirkt, war für das Drama „Renée" ohne Belang. Der Kaiser, der sich im Roman an dem sittenlosen Leben beteiligt und durch sein Beispiel zum allgemeinen Verfall beiträgt[14]), wird im Stück nicht einmal erwähnt. Wir hören nichts von den Arbeiten der Abschätzungskommission, die den Preis für die enteigneten Häuser festsetzt, auch nichts von den Schiebergeschäften der Schwester Saccards und von ihren Heereslieferungen (Lebensmittel, Waffen, Brennholz). Beschreibungen fallen grundsätzlich fort (Wohnungen, Häuser, Baustil, die 35 verschiedenen Pflanzenarten in Renées Wintergarten mit kurzen Charakteristiken, Tafelausschmückung, Wagentypen usw.). Zum Teil bietet dafür die Bühnenausstattung einen schwachen Ersatz. Die herrliche Schilderung des Herbstes, wie wir sie im Roman finden, fällt im Drama ganz weg.

[14]) (Saccard) „Il aspirait ces souffles encore vagues qui montaient de la grande cité, ces souffles de l'Empire naissant, où traînaient déjà des odeurs d'alcôves et de tripots financiers, des chaleurs de jouissances. Les fumets légers qui lui arrivaient lui disaient qu'il était sur la bonne piste, que le gibier courait devant lui, que la grande chasse impériale, la chasse aux aventures, aux femmes, aux millions, commençait enfin. Ses narines battaient, son instinct de bête affamée saisissait merveilleusement au passage les moindres indices de la curée chaude dont la ville allait être le théâtre" („La Curée", S. 54).

„L'Empire allait faire de Paris le mauvais lieu de l'Europe. Il fallait à cette poignée d'aventuriers qui venaient de voler un thrône, un règne d'aventures, d'affaires véreuses, de consciences vendues, de femmes achetées, de soûlerie furieuse et universelle. Et, dans la ville où le sang du décembre était à peine lavé, grandissait timide encore, cette folie de jouissance qui devait jeter la patrie au cabanon des nations pourries et déshonorées" (ibid., S. 60).

„Alors, dans le sommeil fiévreux de Paris, et mieux encore que dans sa quête haletante du grand jour, on sentait le détraquement cérébral, le cauchemar doré et voluptueux d'une ville folle de son or et de sa chair. Jusqu'à minuit les violons chantaient; puis les fenêtres s'éteignaient, et les ombres descendaient sur la ville. C'était comme une alcôve colossale où l'on aurait soufflé la dernière bougie, éteint la dernière pudeur. Il n'y avait plus, au fond des ténèbres, qu'un grand râle d'amour furieux et las; tandis que les Tuileries, au bord de l'eau, allongeaient leurs bras dans le noir, comme pour une embrassade énorme" (ibid., S. 133).

Wenn wir an die Tatsache denken, daß die Gattung der Novelle der des Dramas weit näher steht als die des Romans, so können wir es verstehen, weshalb Zola gerade für die Gestaltung des dramatischen Aufbaus das Vorbild von „Nantas" benutzt.

Wie in der Novelle die Annahme der Bedingungen Flavies den Ausgangspunkt für die sich dramatisch weiterentwickelnde Handlung bildet, so ist es auch in „Renée". Saccard glaubt ebenso wie Nantas an die Kraft des Willens und an den Erfolg der Tat. In beiden Werken finden wir aber auch das leise Bedauern beim Anblick der schönen Frau und hinterher doch wieder die Befriedigung, daß diese Frau selbst an den Bedingungen festhält, weil das Einschalten irgendwelcher Gefühlskomplexe für die Durchführung der Pläne einmal hinderlich sein könnte. Die Warnung Saccards, die in der Novelle auch von Nantas ausgesprochen wird, bereitet wie dort die Darstellung der Eifersucht Saccards gut vor, die ihn zu unbesonnenem Handeln hinzureißen droht. Recht geschickt wirkt im Stück die Erzählung Saccards von seinen kühnen Plänen und bisherigen Mißerfolgen, die der gleichen Erzählung in der Novelle entspricht und in ausgezeichneter Weise einen Teil der Exposition des Dramas bildet. Im Roman wird Saccard schon als reich geschildert, als die Tante Elisabeth zu ihm kommt. In Wirklichkeit hat er ja auch schon ein gutes Auskommen gefunden. Im Drama folgt Zola mehr der Novelle, indem er Saccard ganz arm sein läßt. Dadurch erscheint sein Aufstieg um so beträchtlicher. Zola geht im Stück aber doch nicht ganz so weit wie in der Novelle. Dort hieß es, Nantas sei der Sohn eines Maurers. Im Stück sagt Renée zu ihm: „Je sais que vous êtes le petit-fils d'un paysan" (I, 7, S. 338). Die Heirat erscheint dadurch etwas weniger unstandesgemäß als in der Novelle. In der Auseinandersetzung zwischen Renées Vater und Saccard kehren in ähnlicher Weise schmerzliche Worte von der Familientradition wieder wie in der Novelle und vervollständigen ungezwungen die Exposition. Im Roman dagegen hatte die mehrfache Beschreibung des väterlichen Hauses und das Verhalten des Vaters überhaupt in reichem Maße von dem Geiste, der in der alten Familie geherrscht hatte, Zeugnis abgelegt. Wie in der Novelle, so kommt es auch im Drama zu einer allmählichen Wandlung von der kühlen Gleichgültigkeit zu leidenschaftlichem Begehren. Damit ist für die dramatische Gestaltung ein klarer Weg vorgezeichnet, der von der Entwicklung der Handlung im Roman vorteilhaft absticht. Als Saccard im Stück seine Frau gewaltsam an sich reißen will, kommt er ebensowenig zum Ziel wie Nantas in der Novelle. Der unerwartete Helfer kann aber nicht der Vater sein, da Saccard ja im Stück nicht im Hause seines Schwiegervaters wohnt. Aus dem Gefühl der Eifersucht

heraus bietet Nantas dem Frl. Chuin eine Belohnung an, damit sie Flavie verrät. Dieser konventionellen Wendung folgt Zola leider auch im Stück. Es wäre aber vom ästhetischen Standpunkt aus besser gewesen, wenn er sich hier mehr dem Vorbild des Romans angeschlossen hätte. Der Verrat wird im Stück anders ausgeführt als in der Novelle. Dabei mögen szenische Erwägungen maßgebend gewesen sein. Wir finden in beiden Werken die Frau, die dem Manne den Eintritt ins Zimmer verwehrt, weil sie sich auf Grund der auch von diesem anerkannten Bedingungen dazu berechtigt hält. Daß die Motive zu diesem Verhalten im Stück (Furcht, Rachsucht und Begierde) anders sind als in der Novelle (Gefühl der Schuldlosigkeit), ist auf die Einwirkung des Romans zurückzuführen. In der Darstellung der Wirkung, die die Entdeckung der Wahrheit auf Saccard im Stück macht, ist Zola wiederum dem Vorbild der Novelle gefolgt.

Wenn wir nunmehr all die Motive des Stückes überblicken, die aus der Novelle stammen, so erkennen wir, daß Zola mit ihnen zu einem großen Teil den Naturalismus des Romans durch die Einfügung idealistischer Züge ersetzt hat. So ist es z. B. mit dem Hauptmotiv, der Einfügung der Bedingungen, durch die Saccard annimmt, eine Scheinehe zu führen, mit seinem Bedauern beim Anblick der Schönheit seiner Frau, mit dem Hinweis auf die stolze Familientradition der Familie Renées, mit dem Glauben an die Kraft des Willens und mit der Wandlung des Ehrgeizes zur Liebe.

Im Roman führt Renée keinen Kampf gegen das Böse in sich. Daß Zola sie im Drama dagegen den Kampf wenigstens versuchen läßt, erscheint auch wie eine Wendung in idealistischem Sinne. Diese Wirkung sucht Zola jedoch dadurch wieder aufzuheben, daß er das naturalistische Motiv einer schwer auf Renée lastenden Vererbung einführt. Während der Roman das Erliegen Renées als ein allmähliches Abgleiten in eine immer größere Verkommenheit darstellt, sehen wir im Drama nur ein Versagen der Nerven, für das sie im Grunde nicht verantwortlich erscheint. Der depravierende Einfluß des Milieus, der im Roman bei Renée alles bedeutet, wird im Drama dagegen nur kurz und überraschend gestreift. Durch die vom Roman abweichende Darstellung erreicht Zola tatsächlich eine ganze Reihe von dramatisch wirksamen Szenen, zerstört allerdings auch damit die Einheitlichkeit von Renées Charakter. Über den neuen Charakter sagt Zola selbst:

„... j'ai détruit le symbole de la fatalité antique, en mettant scientifiquement Renée sous la double influence de l'hérédité et des milieux ... je l'ai faite à une dualité, à une double origine, qui la secoue, la jette aux volontés contraires et extrêmes, voulant, ne voulant pas, sautant d'une décision à l'autre ... Je l'ai montrée en contact avec Maxime, j'ai étudié

les mutuelles réactions de ces deux tempéraments, la décomposition lente où ils en arrivent, à ce point qu'elle est le maître et que lui s'abandonne sans personnalité, obéissant toujours" („Renée", Préf., S. IX).

Dieses zwiespältige Wesen Renées erlaubte die Erzielung starker dramatischer Einzelwirkungen, so z. B. auch in der Darstellung der seelischen Bewegung, die sich in Renée abspielt und die im Drama echter erscheint als in der vorübergehenden Äußerung der Scham im Roman. Der Gesamteindruck des Stückes aber mußte durch das zu häufige Auf und Ab leiden. So ist der Schluß des Stückes wohl äußerst dramatisch gestaltet, doch wirkt er melodramatisch und damit ästhetisch unbefriedigend, wenn auch der ungünstige Eindruck durch die Tatsache etwas gemildert wird, daß Renée aus dem Bewußtsein des verlorenen Kampfes endlich die Konsequenzen zieht.

Unkünstlerisch erscheint die Stelle des Dramas, wo Saccard seinem Sohne die Pistole zeigt; im übrigen ist die Rolle Saccards dramatisch sehr gut durchgeführt. Dramatisch sehr wirkungsvoll ist die Szene der gewaltsamen Werbung Saccards, in der Renée mit Selbstmord droht.

Da Renée von Anfang an idealisiert ist, so besteht durchaus nicht die Notwendigkeit für sie, nun auch so schlecht zu werden wie ihre Bekannten, und auch zu erschießen brauchte sie sich nicht. Eine einfache Trennung wäre das Gegebene gewesen.

Die Rolle Maximes entspricht in großen Zügen derjenigen, die er im Roman spielt. Da sich in seinem Charakter jedoch die Spannung der Grundkräfte zu schwach ausdrückt, so wirkt er oft undramatisch. Geradezu lächerlich mutet sein Wunsch an, mit Ellen das Haus seines Vaters zu verlassen (V, 5, S. 398).

Sehr wenig dramatisch erscheint auch die Rolle Ellens im Stück. Zola kann sie nur aus ästhetischen Gründen so gestaltet haben, weil es ihm darauf ankam, durch hervorstechende Gegensätze die Wirkung des Stückes zu erhöhen. Ellen trägt rein idealistische Züge und erweckt durch die Äußerung ihrer gesunden Anschauungen und durch das erfrischende Bild ihres Wesens den Eindruck, als habe Zola in ihrer Person eine Konzession an die Bedürfnisse der Zuschauer beabsichtigt. Einen ähnlichen Gedanken ruft auch der Schluß hervor, wo Renée in den Armen des Vaters stirbt.

Sehr wichtig und gut durchgeführt ist die Rolle, die Frl. Chuin im Drama spielt.

Charaktere.

Die Renée des Dramas unterscheidet sich wesentlich von Flavie und von der Renée des Romans. Da sich die Ähnlichkeit mit Flavie jedoch einzig auf den Ausgangspunkt der Handlung und

auf das Verhalten in einer nur äußerlich verwandten Lage beschränkt, so braucht der Vergleich allein auf die Renée des Romans zurückzugreifen. Auch hier können wir starke Unterschiede feststellen. Im Roman erscheint Renée von Anfang an als willensschwach und verdorben. Schon in ihrer Jugendzeit zeigt sich an ihr eine ungesunde Neugier, als sie von ihrem Fenster aus die Männer in der nahegelegenen Schwimmanstalt beim Auskleiden beobachtet. Die Verführung kommt daher nicht überraschend. Renées moralische Hemmungslosigkeit offenbart sich dann immer mehr. Nach der Verheiratung hat sie mehrere Geliebte und lebt sich in schrankenlosem Genußleben, in Ehebruch und Schamlosigkeit aus. Aktiv ist sie einzig in der Befriedigung ihrer Wollust und in den Äußerungen von Eifersucht und Rachsucht (aus dem Gefühl verschmähter Liebe heraus). Sie ist einmal sogar stolz auf ihre sündige Liebe. Der Haß, der in ihr gegen die Menschen entsteht, die glücklicher leben als sie, und die Betäubung, die sie nach der Entdeckung ihrer ehebrecherischen Beziehungen zu Maxime in Spiel und Genuß sucht, erscheinen wie logische Reaktionen. Zola hebt bei ihrer Charakterisierung im Roman besonders den Einfluß der Umwelt hervor, der um so stärker wirken konnte, weil ihre moralische Widerstandsfähigkeit durch die jugendliche Verführung geschwächt war. Das Gesamtbild der Renée des Dramas erscheint nicht so trübe wie das des Romans. Über den neuen Charakter Renées im Drama sagt L. B. Derosne:

> „Cette fois il (Zola) a voulu que sa Renée eût une âme, ou du moins qu'elle eût l'air d'en avoir une. Au lieu de nous dire: Voilà! je suis une bête, qui accomplit tranquillement sa fonction de bête, sans s'inquiéter de savoir s'il existe au monde une loi morale quelconque, elle nous a fait part de ses hésitations et de ses scrupules, et nous a conviés au spectacle de la petite lutte que se livrent en elle son envie de rester une brave femme et son désir furieux de devenir une coquine . . ." (Zola, Théâtre, S. 705/06).

Renée erkennt im Stück das Böse in sich und kämpft dagegen an, und ihr Erliegen ist nur möglich, weil Zola den Fluch erblicher Belastung auf sie legt, und weil ihr Wille durch einen Nervenzusammenbruch ausgeschaltet ist. Sie empfindet wahre Scham über ihre Tat und bemüht sich, einen neuen Fehltritt unmöglich zu machen. Erst als sie die Schuftigkeit ihres Mannes erlebt, faßt sie einen Augenblick den Entschluß, auch so schlecht zu werden wie ihre Freundinnen, und als sie merkt, daß ihre letzten Pläne fehlschlagen, hat sie die Kraft, ihrem Leben ein Ende zu machen. Im Zusammenleben mit Maxime ist sie viel weniger schamlos und unbedacht als im Roman.

Bedeutend weniger verworfen als im Roman erscheint im Drama auch Saccard. Das gilt in gleichem Maße für ihn in seiner

Stellung als Ehepartner, als Geschäftsmann und als Staatsbürger. Er bringt Renée nicht in so heimtückischer Weise um ihren Besitz und übervorteilt sie nicht so wie im Roman. Wir hören nichts mehr von seinen Schiebergeschäften übelster Art und von seinen betrügerischen Kunstgriffen, die er bei seiner Jagd nach dem Geld anwendet. Auch von seiner politischen Charakterlosigkeit, die ihn bedauern läßt, nicht rechtzeitig aus der Partei der Republikaner in das Lager der Anhänger des Kaisers hinübergewechselt zu sein, enthält das Stück nichts.

Maxime ist in seiner Willensschwäche dem Vorbild des Romans verhältnismäßig ähnlich geblieben. Doch wird, wie schon oben erwähnt, seine jugendliche Lasterhaftigkeit weitgehend abgeschwächt. Manche Züge seines Wesens verschwinden auch ganz. So beobachten wir an ihm nicht das weibische Wesen, seine Eitelkeit und seinen Geltungsdrang.

Die Gestalt der Verräterin (Sidonie) wirkt im Roman weniger konventionell. Ihr Motiv ist persönliche Verärgerung, das des Frl. Chuin im Stück (wie auch schon in der Novelle) dagegen niedrige Habgier.

Der Halsabschneider und Erpresser Larsonneau des Romans, der den eigenen Geschäftsfreund hinter das Licht führt und der für die Beschaffung von Geld seelenruhig bis zu 50 % Provision verlangt, hat im Drama einem unbedeutenden Agenten Platz gemacht, der Saccard zu Diensten steht, als dieser den Landbesitz seiner Frau erwerben will.

In all diesen Veränderungen der Charaktere des Romans erkennen wir, daß Zola vor allem zu einer Abschwächung der naturalistischen Züge seiner Gestalten greifen mußte, um sie auf die Bühne bringen zu können. Fast rein idealistisch wirkt die mit großer Sorgfalt herausgearbeitete Charakterzeichnung der reichen Schwedin, die an die Stelle der verwachsenen und lebenshungrigen Louise des Romans tritt. Wie in „Thérèse Raquin“ wird durch die Veränderungen das Charakterbild der Personen viel weniger umfassend als im Roman und in der Novelle. Zum Teil ergeben sich ganz neue Charakterbilder.

Motivierung.

Der Ehebruch Renées wird im Roman durch die Einflüsse der Umwelt motiviert, während diese im Stück eine sehr geringe Rolle spielen. Dort erliegt sie vielmehr, weil durch die schwere erbliche Belastung ihre moralischen Hemmungen im entscheidenden Augenblick aufgehoben sind. Beide Erklärungen lassen beliebte naturalistische Motive erkennen. In der Begründung für den Rücktritt von Renées Vater finden wir eine der seltenen Stel-

len, an denen der Naturalismus dem Roman gegenüber verstärkt ist. Im Roman heißt es:

„Vieilli dans la magistrature, où il avait pris une roideur et une sévérité de profession, il donna sa démission de président de chambre, en 1851, lors du coup d'Etat, après avoir refusé de faire partie d'une de ces commissions mixtes qui déshonorèrent la justice française. Depuis cette époque, il vivait solitaire et retiré ... Sa femme était morte jeune" („La Curée", S. 73).

An der gleichen Stelle findet sich dann nur noch ein nicht weiter ausgeführter Hinweis:

„Quelque drame secret, dont la blessure saignait encore, dut assombrir encore la figure du magistrat."

Im Drama sagt Herr Béraud du Châtel selbst:

„Pendant soixante ans, j'y ai vécu, continuant notre race, m'efforçant de vous léguer nos traditions d'honneur, magistrat à mon tour, jusqu'à l'heure où de grands chagrins et une grande lassitude m'ont fait donner ma démission de président ..."

„Oui, j'ai eu de grands chagrins, et le jour est venu ou vous devez en connaître la cause ... Vous aviez huit ans, vous étiez alors en pension, lorsque, un matin, je suis allé vous dire que votre mère était morte. Eh bien! je mentais. Votre mère s'était enfuie de cette maison avec un amant, un secrétaire à mon service, un laquais ..."

„... J'adorais votre mère, je l'avais prise pauvre, dans une famille de petits commerçants. Elle me devait sa fortune, je comptais sur son cœur ... Plus tard, j'ai su qu'il y avait des vices dans cette famille, tout un détraquement cérébral ... Elle emportait ma vie, elle laissait derrière elle la maison vide et souillée. Ce n'était pas la trahison seulement, c'était le scandale. Pendant trois années, j'ai pu la suivre à la trace de ses amours. Puis, elle est morte, dans de telles hontes ..." („Renée", I, 2, S. 331).

Es ist möglich, daß Zola im Drama das Bild der Mutter Louises vorgeschwebt hat, an der im Roman die Folgen der Vererbung gezeigt werden, als er Renées Vater von seiner Frau sprechen läßt. Man könnte sich vielleicht wundern, warum Zola diese Gestalt des Vaters, der der einzige untadelige Mensch im ganzen Roman ist, überhaupt geschaffen hat. Wenn man aber daran denkt, daß an Renée dort ein allmähliches Absinken gezeigt werden sollte, so mußte natürlich der Ausgangspunkt möglichst hoch angesetzt werden. Eine interessante Abschwächung des Naturalismus ist bei der Motivierung der Bemühung Saccards, die Besitzungen seiner Frau an sich zu bringen, festzustellen. Im Roman betrügt Saccard alle Welt und besonders seine Frau, weil ihn seine Spielerleidenschaft dazu treibt, und weil er von Natur ein skrupelloser Mensch ist. Im Drama dagegen führt er als Grund für seine hinterhältigen Bemühungen merkwürdigerweise seine Absicht an, Renée fester an sich zu ketten, indem er ihr die finanzielle Unabhängigkeit nimmt.

Das rastlose Streben Saccards, immer höher zu steigen, ist im Drama nach dem Vorbild der Novelle umgedeutet. Während Saccard im Roman aus seiner materialistischen Einstellung heraus nur nach Reichtum und Macht um ihrer selbst willen strebt, wird er im Drama wie Nantas zuerst vom Ehrgeiz und dann von dem Bemühen getrieben, Renée umzustimmen.

Für die Gestalt Maximes fehlt im Stück jede ausreichende psychologische Begründung. Die flüchtige Deutung der Handlinien durch Ellen (III, 10) reicht bei weitem nicht aus.

Auf die verschiedene Motivierung des Verrats im Roman und im Drama wurde schon oben hingewiesen.

Lebenswahrheit.

Zu dem Maxime des Romans paßt eine Louise Mareuil sehr gut. Auch sie ist die Tochter eines Emporkömmlings, und auch sie ist keine reine Frau. Angesichts der Persönlichkeit Ellens, von der schon oben die Rede war, bleibt in dem Zuschauer das Gefühl zurück, daß Zola ästhetischen Erwägungen auf Kosten der Wahrscheinlichkeit den Vorrang gegeben hat. Diese Auffassung drängt sich um so mehr auf, als Zola im Drama Ellen selbst ein absprechendes Urteil über die jungen Franzosen im allgemeinen fällen läßt. Man glaubt einfach nicht, daß eine so selbstsichere, unabhängige, gesunde, charakterfeste Frau ihr Leben an den entarteten Willensschwächling Maxime knüpfen kann. In Bezug auf Ellens Besitzungen in Schweden ist übrigens Zola, der sonst stets für seine Angaben sorgfältige Belege benutzt, ein kleines Versehen passiert: es gibt an der angegebenen Stelle in Schweden gar keine Silberbergwerke. Sehr unwahrscheinlich mutet es uns an, daß wir uns einen Vater vorstellen sollen, der es fertigbringt, seiner Tochter, die er doch durchaus nicht verstoßen will, den letzten inneren Halt zu nehmen, indem er ihr von der erblichen Belastung der Mutter erzählt. Manche Kritiker werden auch in dem mehrfachen Ohnmächtigwerden Renées im Drama nur Kunstgriffe sehen. Wie lebenswahr erscheint dagegen das Verhalten Saccards im Roman, als er vor der ersten Besprechung mit der Tante Renées den Code studiert, damit er hinterher um so besser unter der Maske des Biedermanns seinen Vorteil wahrnehmen kann. Ebenso echt erscheint dem Leser, wenn von den Damen und Herren der Pariser Gesellschaft berichtet wird, daß sie empört waren, weil ein Mitglied der Opposition den „traurigen Mut" gehabt hatte, in der Kammer für die Ehescheidung einzutreten.

Wenn wir an den erwähnten Beispielen gesehen haben, daß das Drama weniger lebenswahr ist als der Roman, so dürfen wir auch nicht vergessen, daß Roman, Novelle und Drama auf einer gleichen Unwahrscheinlichkeit aufgebaut sind: auch in jener Zeit

und in jener Gesellschaft war man nicht so weltfremd, daß man die Verheiratung zwischen einem verführten Mädchen und seinem Verführer als einzig mögliche Wiedergutmachung ansah, und daß man sich nicht genau um seine Herkunft und um seinen Charakter kümmerte.

Sprache.

Die Sprache des Stückes unterscheidet sich nicht von der des Romans und der Novelle. Sie erscheint aber konventionell und entspricht im allgemeinen der nicht naturalistischer Stücke. Sie ist oft künstlich und enthält Tiraden und Monologe.

Gesamtschau.

Zusammenfassend können wir über das Stück sagen, daß es in seiner Handlung besser aufgebaut ist als „Thérèse Raquin". Störend wirkt jedoch die krampfhafte Betonung der Vererbung, der Physiologie im allgemeinen und der Wirkung des Milieus, welche die Freiheit, also auch die Verantwortlichkeit des Individuums, illusorisch machen.

Der Naturalismus ist in „Renée" weniger stark ausgeprägt als in „Thérèse Raquin", vom Standpunkt des dramatischen Aufbaus und der Charakterzeichnung gebührt trotz der starken Betonung der Physiologie usw. „Renée" der Vorrang.

Das Drama „Renée" ist am 16. 4. 1887 im Vaudeville zum erstenmal aufgeführt worden, nachdem es vorher von verschiedenen Direktoren abgelehnt worden war. Das Stück hatte einen mittelmäßigen Erfolg und ist im ganzen 38 Mal aufgeführt worden. Zola war mit der Kritik nicht zufrieden und führte eine umfangreiche literarische Fehde mit F. Sarcey. In einem nachträglich geschriebenen Vorwort verteidigt er sein Stück und spricht über dessen Aufbau und über seine eigenen Absichten. Sehr sachlich und gemäßigt erscheint das Urteil Charles Bigots:

„Aussi Renée était-elle attendue par tous, amis comme adversaires du naturalisme, avec impatience. M. Zola s'est annoncé comme apportant au monde une formule littéraire nouvelle. Il entend réformer le théâtre aussi bien que le roman; il a naguère durant un couple d'années, écrit chaque semaine un feuilleton dramatique pour développer ses doctrines. On attendait le révolutionnaire à l'œuvre.

Hâtons-nous de le dire, amis comme adversaires ont été également déçus. Sa révolution, il la fera sans doute un jour au théâtre, mais il n'a pas voulu la faire cette fois. On n'entend rien sonner dans Renée qui ressemble à l'appel du cor d'Hernani. Renée est simplement un ouvrage dramatique qui ressemble à bien d'autres qui l'ont précédé ..." (Charles Bigot, „Le Siècle", 18 avril 1887).

Die beiden betrachteten Werke lassen bereits erkennen, daß wir Zola wohl ein allgemeines dichterisches Talent, doch keine hervorragende dramatische Begabung zusprechen können. Das kommt vor allem daher, daß er seine Welt nur durch den Schleier seiner wissenschaftlichen Theorie hindurch gesehen hat, also mit vorgefaßter Meinung an sein Werk gegangen ist, und das ist einer vollen künstlerischen Entfaltung stets hinderlich. Wenn Zola auch einzelne Stellen in seinen Werken gut gelungen sind, so stört uns doch immer wieder seine mangelhafte dramatische Gestaltungskraft, und wir vermissen das abgerundete Bild, das die fein ausgebauten und abgemessenen Comédies d'observation von Dumas Fils und Augier kennzeichnen, die besonders aus diesem Grunde viel größeren Erfolg hatten und teilweise noch heute gespielt werden.

Anhang.

Im Jahre 1865 hatte Zola ein Drama „Madeleine" geschrieben, in dem er zeigt, wie eine Frau freiwillig aus dem Leben scheidet, weil sie durch das unerwartete Wiederauftauchen ihres ersten und einzigen früheren Geliebten so stark an ihre Vergangenheit erinnert wird, daß sie seelisch zugrunde geht. Dieses Drama hat Zola im Jahre 1868 zu dem umfangreichen Roman „Madeleine Férat" ausgearbeitet. Hierbei schwächt er nicht ab, sondern verstärkt die naturalistischen Motive und fügt zahlreiche Episoden und Beschreibungen hinzu.

Madeleine (Drame en 3 actes).

I. Madeleine sitzt an einem stürmischen Winterabend am Kamin und strickt. Sie wartet besorgt auf die Rückkehr ihres Mannes. Frau Hubert, ihre Schwiegermutter, beugt sich über die Wiege ihres Enkelkindes und freut sich, daß sie in seinem Gesicht die Züge ihres Sohnes wiedererkennt. Véronique, die alte Aufwärterin der Familie, liest die Geschichte von der Büßerin Maria Magdalena vor. Ihr gefällt die Geschichte nicht. Sie sagt: „Dieu le père n'aurait pas pardonné". Dann bringt sie das Kind hinaus. Madeleine fürchtet sich vor ihr, weil ihre Bibelstellen nur von Gottes Strenge sprechen. Da kommt Francis, ihr Mann, zurück mit der Nachricht, daß er mit seinem Freunde Jacques Gauthier, den er schon längst für tot gehalten hat, zusammengetroffen ist und ihn mitbringt. Madeleine erschrickt, als sie diesen Namen hört. Sie glaubt, daß Jacques in der Schlacht bei Magenta gefallen ist. Doch Francis erzählt, daß der Freund in Gefangenschaft geraten und trotz schlechter Pflege von seinen schweren Wunden geheilt sei. Madeleine wird bei dem Gedanken, daß sie Jacques wiedersehen soll, vor Entsetzen ohnmächtig. Als sie wieder zu sich gekommen ist, zieht sie sich, ohne den Gast zu begrüßen, zurück. Die beiden Freunde plaudern von ihrer gemeinsamen Schulzeit und sprechen dann von den Frauen.

Für Francis gibt es kein größeres Glück, als verheiratet zu sein. Er gesteht dem Freunde, daß er seine Geliebte geheiratet hat, deren Vergangenheit er nicht kenne. Mit ihr führe er schon ein Jahr lang ein glückliches Leben. Jacques wirft nur ein, daß die Vergangenheit einer Frau niemals stirbt und früher oder später wieder auflebt. Der Mutter gegenüber hat Francis seine Frau als Waise ausgegeben. Jacques erkennt in dieser Lüge das Eingeständnis einer inneren Unsicherheit; doch Francis beteuert, daß er seiner Frau blind vertraut. Jacques geht schlafen. Madeleine hat vom Nebenzimmer aus das Gespräch der Freunde mit angehört und gesteht ihrem Manne, daß sie in Paris Jacques' Geliebte gewesen ist. Sie macht sich jetzt Vorwürfe, daß sie dem Drängen Francis' nachgegeben hat, ihn zu heiraten. Anfänglich hatte sie nichts von der Freundschaft der beiden Männer gewußt; doch:

„Plus tard, j'ai su le hasard qui m'avait conduite de lui à toi. Mais tu m'aimais déjà, et je n'ai pas voulu te désespérer. Ah! je sentais bien que je volais quelqu'un" (I, 5, S. 20).

Sie lehnt den Vorschlag ihres Mannes, sogleich mit Jacques zu sprechen, ab. Dieser soll sie nie wiedersehen. Er würde sonst immer zwischen ihnen stehen. Francis willigt ein, sofort abzureisen. Frau Hubert wundert sich über den Entschluß ihrer Kinder. Beim Fortgehen stöhnt Madeleine:

„Les souvenirs sont lâchés. Je les sens derrière moi qui me poursuivent" (I, 6, S. 22).

II. (Ein großes unfreundliches Herbergszimmer in der Nähe von Montpellier). Der Hoteldiener Joseph zeigt Jacques das Zimmer, und dieser erinnert sich, daß er hier schon einmal mit einer schönen blonden Dame gewohnt hat. Er erkennt noch die Worte, die seine Geliebte damals in die Tischplatte geritzt hatte: „J'aime Jacques!" Er kann sich nicht für das Zimmer entscheiden. Nun kommen Francis und Madeleine an und werden in das gleiche Zimmer geführt. Joseph erkennt in Madeleine die frühere Geliebte Jacques'. Madeleine hofft nun endlich ihre Seelenruhe zu finden. Als Francis einen Augenblick das Zimmer verläßt, erkennt sie jedoch plötzlich das Zimmer. Dann tritt sogar noch Jacques herein. Er ist in fröhlicher Stimmung. Er glaubt, daß sie mit einem neuen Geliebten das Zimmer teilt und fragt: „Tu l'aimes donc?" Madeleine sagt ja. Sie versagt Jacques den Abschiedskuß, und er gibt ihr recht. Doch rät er ihr, nicht mit einem anderen Manne in diesem Raume zu bleiben, da die Mauern zu laut von ihm, Jacques, sprechen würden. Dann erscheint eine alte Bettlerin; Madeleine erkennt in ihr eine frühere Freundin, die sie nun mit häßlichen Worten an gemeinsame Erlebnisse erinnert. Madeleine fragt sich verzweifelt, ob es nicht doch besser gewesen wäre, zu Hause zu bleiben:

„Seuls! Jamais plus nous ne serons seuls, Francis, ... Le passé était ici dans cette chambre à nous attendre" (II, 10, S. 33).

Sie erzählt Francis, daß sie mit Jacques gesprochen hat, und gesteht, daß sie mit diesem schon in dem Zimmer gewohnt hat. Sie zeigt Francis die Worte, die noch auf dem Tisch zu sehen sind. Eine innere Macht treibt sie, ihm alles zu sagen, auch wenn sie ihm wehtut. Sie fühlt, daß von jetzt

ab jemand zwischen ihnen steht. Sie will sofort nach Hause zurückkehren. Das soll der letzte Versuch sein, glücklich oder wenigstens ruhig zu leben. Wenn aber die Mutter ihres Mannes sie zurückstieße, dann würde alles zu Ende sein. Francis findet nicht die Kraft, ihr zu widersprechen.

III. (Das gleiche Zimmer wie im I. Akt). Frau Hubert hat Sehnsucht nach dem Sohne. Dieser hat ihr die Wahrheit über Madeleines Vorleben mitgeteilt. Trotzdem ist sie geneigt, ihren Kindern zu verzeihen; doch Véronique wirft ihr Schwäche vor: „Pardonner, c'est encourager le mal", und „Les coupables doivent toujours être condamnés" (III, 2, S. 40). Frau Hubert geht Francis und Madeleine bei ihrer Ankunft nicht entgegen. Véronique findet nur harte Worte für die junge Frau. Nun fühlt diese, daß sie aus dem Leben scheiden muß. Als Francis sie hindern will, ein Fläschchen Gift zu leeren, erinnert sie ihn an die Worte, die sie in jenem Zimmer auf den Tisch geschrieben hatte. Da stößt er sie von sich und sinkt schluchzend in einen Sessel. Diesen Augenblick benutzt Madeleine, das Fläschchen auszutrinken. Francis klagt sich an, daß er seine Frau nicht an ihrer Tat gehindert hat. Diese faßt ihren Tod als Strafe auf. Sie hat noch die Kraft, Francis zu bitten, dafür zu sorgen, daß Jacques ihr Gesicht nicht sieht. Doch im gleichen Augenblick kommt dieser herein und erkennt Madeleine doch noch. Das Stück schließt mit Véroniques unerbittlichem Wort: „Dieu le père n'a pas pardonné."

Der Roman „Madeleine Férat".

Guillaume de Viargue und Madeleine Férat werden durch ein heraufziehendes Gewitter an der rechtzeitigen Rückkehr von einem Ausflug nach Fontenay gehindert. Madeleine willigt nach langem Zögern ein, die Nacht mit Guillaume in einem Gasthaus zu verbringen. Sie gibt sich ihm zum erstenmal hin, denkt aber trotzdem viel an einen andern Mann, mit dem sie früher das gleiche Zimmer geteilt hat. Madeleine hat ihre Eltern frühzeitig verloren. In einer Pariser Pension ist sie schlecht erzogen worden. Die Erzählungen anderer Mädchen haben in ihr den Wunsch nach Liebesabenteuern erweckt, und die Erzieherinnen haben versäumt, sie gegen die Gefahren der Welt zu wappnen. Bald nimmt sie ihr Vormund zu sich ins Haus. Nach kurzer Zeit zwingt sie dessen Zudringlichkeit, sein Haus zu verlassen. Dann ist sie die Geliebte des jungen Militärarztes Jacques Bertier geworden und hat mit ihm bis zu dessen Abreise nach Cochinchine zusammengelebt. Zola bezeichnet dieses Zusammenleben als verhängnisvoll. Er sagt:

„Elle ne l'aimait jamais avec passion, elle reçut plutôt son empreinte, elle se sentit devenir lui, elle comprit qu'il prenait une entière possession de sa chair et de son esprit" (S. 39).

Nach der Abreise des Geliebten hat sie Guillaume kennengelernt, der aus Véteuil aus der Normandie stammt und der uneheliche Sohn eines Adligen und einer Notarsfrau ist. Auch er ist falsch erzogen worden. Seine Erzieherin, die alte, streng kalvinistische Geneviève, hat sein Wesen, das

schwächlich und ohne Selbstbewußtsein ist, nicht ändern können. In der Schule hat er lange unter der Grausamkeit der Kameraden gelitten, bis Jacques Bertier den Quälereien jener entgegengetreten ist. Seit dieser Zeit sind sie Freunde. Der Zufall hat ihn mit der Geliebten des Freundes zusammengeführt, nachdem dieser Frankreich verlassen hatte, und seit jenem Ausflug nach Fontenay ist sie seine Geliebte geworden.

In einem kleinen Hause in Paris verleben die beiden glückliche Zeiten. Da findet Madeleine eines Tages in einem Album das Bild Jacques'. Damit wird die Erinnerung an diesen wieder lebendig. Da sie durch Zufall erfährt, daß Jacques mit seinem Schiff untergegangen ist, so verschweigt sie Guillaume die Wahrheit, und als sie sich nach einiger Zeit doch zu einem Geständnis gedrängt fühlt, wehrt er ab. Dann stirbt sein Vater. Madeleine mietet nun ein Haus in der Nähe von Véteuil, in dem Guillaume sie oft besucht. Nur mit Widerstreben willigt sie ein, Guillaumes Frau zu werden. Auch jetzt will er nichts von ihrer Vergangenheit hören. Sie verbringen in ihrem Schlosse vier glückliche Jahre. In dieser Zeit wird ihnen eine kleine Tochter, Lucie, geboren. Sie leben sehr zurückgezogen und kommen nur gelegentlich mit der Familie de Rieu zusammen. Das ehebrecherische Treiben der Frau de Rieu stößt Madeleine ab. Sie glaubt, durch ihre reine Liebe die Achtung des Mannes verdient und die Verzeihung des Himmels erworben zu haben. Doch Geneviève quält sie immer mit Geschichten aus dem Alten Testament. Eines Tages bringt Guillaume den totgeglaubten Jacques mit ins Schloß, und Madeleine verläßt wie im Stück mit ihrem Manne das Haus. Sie verbringen in Madeleines Landhaus eine schreckliche Nacht ohne Schlaf. Um ihren Kummer zu vergessen, lassen sie ihr Kind kommen. Da glaubt Guillaume bei Lucie eine gewisse Ähnlichkeit mit Jacques zu erkennen, und auch Madeleine geht es so.

„Tu pensais donc à lui?" demanda sourdement Guillaume. „Moi, moi . . ." balbutia Madeleine. Elle comprenait ce qu'il voulait dire" (S. 171). Von diesem Augenblick an stößt Guillaume sein eigenes Kind zurück. Um allein zu sein, reisen sie fort. Unterwegs versucht Madeleine vergeblich, sich über ihr inneres Verhältnis zu Jacques klar zu werden. Zola gibt die Antwort:

„Lorsque Madeleine s'était oubliée dans les bras de Jacques, sa chair vierge avait pris l'empreinte ineffaçable du jeune homme. Il y eut alors mariage intime, indestructible. Elle se trouvait en pleine sève, à cet âge où l'organisme de la femme se mûrit et se féconde au contact de l'homme; son corps puissant, son tempérament mesuré se laissa pénétrer d'autant plus profondément qu'il était riche et sain d'humeurs; elle s'abandonna avec tout son calme, toute sa franchise à cette transmission charnelle établie entre son amant et elle, si bien que sa nature froide devint ainsi une cause nouvelle qui rendit plus complète et plus durable la possession de son être entier. On eût dit, que Jacques, en la serrant contre sa poitrine, la moulait à son image, lui donnait de ses muscles et de ses os, la faisait sienne pour la vie. Un hasard l'avait jetée à cet homme, un hasard la retenait dans son étreinte, et, pendant qu'elle était là, par aventure, tou-

jours sur le point de devenir veuve, des fatalités physiologiques la liaient étroitement à lui, l'emplissaient de lui. Lorsque, après une année de ce travail secret du sang et des nerfs, le chirurgien s'éloigna, il laissa la jeune femme éternellement frappée à la marque de ses baisers, possédée à ce point qu'elle n'était plus seule maîtresse de son corps; elle avait en elle un autre être, des éléments virils qui la complétaient et l'asseyaient dans sa force. C'était là un phénomène purement physique.

Aujourd'hui, le lien de tendresse était rompu, mais le lien de chair restait tout aussi profondément noué. Si son cœur n'aimait plus Jacques, son corps se souvenait fatalement, lui appartenait toujours. Le sentiment d'affection avait eu beau s'effacer, l'effet charnel de la possession n'en gardait pas moins sa force; les traces de la liaison qui l'avait rendue femme, survivaient à son amour. Elle demeurait l'épouse de Jacques, bien qu'elle n'éprouvât plus pour lui qu'une sorte de haine sourde. Les caresses de Guillaume, cinq années d'autres embrassements, n'avaient pu chasser de ses membres l'être qui y était entré, à l'heure de sa puberté. Elle se trouvait formée, rendue virile à jamais, et les baisers d'une foule auraient vainement essayé de faire disparaître les premiers baisers qu'elle avait reçus. Son mari ne possédait réellement que son cœur; quand elle s'offrait à ses lèvres, elle ne pouvait plus se donner, elle se prêtait.

Elle s'était simplement prêtée depuis son mariage. Elle en avait une preuve vivante, irrécusable. La petite Lucie ressemblait à Jacques. Guillaume, même en ayant une fille de Madeleine, ne pouvait l'avoir à son image. Fécondé par lui, le sein de la jeune femme donnait à l'enfant les traits de l'homme dont il gardait l'empreinte. La paternité semblait sauter par-dessus le mari pour remonter à l'amant. A coup sûr le sang de Jacques entrait pour beaucoup dans la fécondation de Madeleine; il restait le premier père, celui qui avait fait une épouse de la vierge" (S. 179/80). Madeleine wird den Gedanken des ewigen Verkettetseins mit Jacques nicht los. In Mantes trifft sie unter den gleichen Bedingungen wie im Stück in Montpellier mit diesem zusammen und erzählt Guillaume wie dort die Wahrheit. Sie ist dabei so erregt, daß es ihrem Manne kaum gelingt, sie zum Schweigen zu bringen, da sie ihn mit jedem Worte verletzt. Dennoch fühlt er tiefes Mitleid mit ihr. Sie kehren nach Véteuil zurück und führen dort ihr trostloses Leben weiter. Lucie scheint Jacques immer ähnlicher zu werden. In ihrer Abneigung dem Vater gegenüber glaubt dieser die instinktive Regung des fremden Blutes zu sehen: „Tu le vois, elle refuse d'être ma fille, elle a dans les veines un sang qui n'est pas le mien" (S. 237). Dann wird das Kind krank. Es verlangt nach dem Vater. Dieser stellt erfreut fest, daß es in dieser Zeit Jacques nicht so sehr gleicht. Nun aber glaubt Guillaume sogar bei Madeleine eine Ähnlichkeit mit Jacques zu entdecken. „En effet, Madeleine avait, par moments, des airs de ressemblance avec Jacques. Autrefois, partageant la vie du jeune homme, vivant dans son contact, elle s'était laissée aller à avoir ses goûts, ses façons d'être. Pendant une année, elle avait reçu de lui une sorte d'éducation physique qui la formait à son image; elle répétait les mots qu'il prononçait d'ordinaire, elle

reproduisait à son insu ses gestes familiers, même les intonations de sa voix. Ce penchant à l'imitation, qui donne à toute femme, au bout de quelque temps, une parenté de manières avec l'homme dans les bras duquel elle vit, l'amena jusqu'à modifier certains de ses traits, jusqu'à prendre l'expression habituelle du visage de Jacques. C'était là, d'ailleurs, une conséquence des fatalités physiologiques qui la liaient à lui: tandis qu'il mûrissait sa virginité, qu'il la faisait sienne pour la vie, il dégageait de la vierge une femme, marquait cette femme à son empreinte" (S. 242). Tagsüber denkt Madeleine nicht an Jacques; aber in der Nacht quält sie der Gedanke an ihn. Die Kluft zwischen den Ehegatten wird immer unüberbrückbarer, und trotzdem verbindet sie eine tiefe Zuneigung. Beide zittern vor Jacques' Kommen. Sie gehen wieder nach Paris und suchen dort Vergessen. Sie erleben, wie sich Herr de Rieu an seiner Frau rächt, die ihn jahrelang betrogen hat, indem er ihren jungen Liebhaber unter der Bedingung zum Universalerben einsetzt, daß er die Frau heiratet, mit der er die Ehe gebrochen hat. Ein Brief ruft Guillaume und Madeleine nach Véteuil an das Krankenlager des Kindes. Madeleine läßt unter einem Vorwand ihren Mann allein abreisen, da sie Jacques, der wieder in Paris lebt, von ihrer Verheiratung sprechen will. Jacques glaubt, sie wolle wieder zu ihm zurückkehren, und schließt sie in seine Arme. Sie hat nicht die Kraft sich zu wehren und gibt sich ihm hin wie früher. Nun verachtet sie sich selbst und verzweifelt am Leben. In Véteuil hört sie, daß ihr Kind zur gleichen Zeit gestorben ist, als sie bei Jacques war. Sie fühlt sich schuldig am Tode ihres Kindes, und um nicht noch tiefer zu sinken, will sie sterben. Sie überblickt noch einmal ihr ganzes Leben und ruft zuletzt ihrem Manne zu: „Eh bien alors, soyons logiques, tout est fini. Tu l'as dit, c'est notre amour qui nous tue. Si nous ne nous aimions pas, nous vivrions paisibles. Mais s'aimer toujours et souiller ses tendresses; désirer s'étreindre à chaque heure et ne plus oser se toucher du bout des doigts; passer mes nuits à ton côté, sur la poitrine d'un autre lorsque je donnerais mon sang pour pouvoir t'attirer à moi: cela vois-tu finirait par nous rendre fous... Tout est fini" (S. 289/90). Sie will allein sterben. Der Tod soll ihre gerechte Strafe sein. Guillaume hält ihre Hand fest, als sie schon die Giftflasche ergriffen hat. Da erzählt sie ihm die Wahrheit über ihr letztes Zusammensein mit Jacques. Nun läßt er sie frei, und sie trinkt das Gift wie im Drama. Guillaume wird beim Anblick der Leiche wahnsinnig. Der Roman schließt wie das Drama mit den Worten: „Dieu le père n'a pas pardonné" (S. 294).

Kritik.

Schauplatz.

Während sich Zola für die drei Akte seines Dramas mit zwei Schauplätzen begnügt, erlaubt die Ausweitung zum Roman die Einbeziehung von unzähligen Schauplätzen. Dadurch ist es ihm

möglich geworden, uns manche Dinge viel klarer vor Augen zu führen, bei ihnen zu verweilen und damit unser Interesse zu steigern. Dabei weiß sich Zola gleichzeitig vor einem ermüdenden Zuviel zu hüten.

Umwelt.

Im ersten Augenblick könnte es merkwürdig erscheinen, daß Zola die bürgerliche Umwelt seines Dramas mit der einer adligen Familie vertauscht. In Wirklichkeit führt aber Guillaume de Viargue gar kein standesgemäßes Leben. Er wird ja auch selbst als uneheliches Kind geboren, und während wir gerade in diesem Roman zahlreiche romantische Züge entdecken (wie auch schon im Drama), so begegnen uns darin doch auch wiederum unzählige stark naturalistisch gehaltene Umweltschilderungen. So erweitert Zola den Gesichtskreis des Lesers nach allen Seiten, indem er ihn in die Umwelt einer vornehmen Provinzschule, in die einer Pariser Pension, in die des Grisettenwesens und in die der zerrütteten Familie eines Adligen einführt und ihre Einflüsse auf die Menschen aufzeigt. In der Schilderung der Umwelt konnte Zola im Gegensatz zum Drama ins einzelne gehen, alles berichten, was nach seiner Meinung seine Leser interessieren konnte und durch das Milieu alle Voraussetzungen für die Entwicklung seiner Handlung schaffen.

Empfindungen der Zuschauer.

Nun war es möglich, ja für einen naturalistischen Schriftsteller vom Schlage Zolas sogar geboten, die Dinge mit dem richtigen Namen zu nennen. Jetzt konnten Erlebnisse Madeleines berichtet werden, die das Publikum auf der Bühne nicht geduldet hätte (z. B. Nachstellungen des Pflegevaters, die freiwillige Hingabe Madeleines an Jacques und Guillaume, ihr Erliegen kurz vor ihrem Tode). Es konnte von ehelichen Beziehungen gesprochen werden, und es konnte davon berichtet werden, daß Jacques als Schüler in der Achtung der Kameraden stieg, als sie hörten, er habe in Paris schon mit Frauen geschlafen. Nun war es auch möglich, Guillaumes letzten Widerstand gegen die Ausführung der Selbstmordabsichten seiner Frau statt durch die Erinnerung an die Worte: „J'aime Jacques!“ durch die wahrheitsgetreue Schilderung ihres letzten Zusammenseins mit Jacques überwinden zu lassen. Ohne ästhetische Bedenken konnte Zola auch den Schluß des Romans dem des Dramas gegenüber dahin abändern, daß er Guillaume wahnsinnig werden läßt.

Handlung.

Weit ausholend schließt im Gegensatz zum Drama im Roman die Handlung die Vorgeschichte Guillaumes und Madeleines und

teilweise sogar die ihrer Eltern mit ein. Wir erfahren genau, wie sich Jacques und Madeleine und später Guillaume und Madeleine kennenlernen, wie Guillaume und Madeleine vier glückliche Jahre in ihrem Schloß verbringen und sich an ihrem Kinde freuen. Viel ausführlicher als im Drama finden wir im Roman Einzelheiten über die inneren Nöte der Eheleute und über die Tyrannei der alten Geneviève. Das Glück der beiden wird im Stück erst durch das Erscheinen des Freundes erschüttert. Im Roman dagegen wirft die Person des früheren Geliebten schon lange vorher einen dunklen Schatten auf das Glück, besonders Madeleines (schon im Gasthaus von Fontenay leidet Guillaume unter dem Gedanken an einen andern; Madeleine wird erschreckt, als sie in einem Album das Bild Jacques' findet). Im Stück führt eine gerade Linie vom Erscheinen Jacques' bis zum Selbstmord Madeleines. Im Roman folgen wir einem Auf und Ab in der Entwicklung und müssen dem Verfasser auch auf Umwegen folgen. Als ein solcher erscheint die Nebenhandlung, die das Eheleben des Herrn de Rieu zum Gegenstande hat, die aber wegen ihrer Kontrastwirkung wichtig und ästhetisch berechtigt ist.

Charaktere.

Der weitere Raum, der dem Verfasser im Roman zur Verfügung steht, erlaubt auch eine genauere Charakteristik seiner Personen. So gibt er Madeleine abweichend vom Drama einen betont schwachen Charakter. Es wird gezeigt, wie sie Guillaumes Drängen, ja dem Flehen seiner Augen nicht widerstehen kann. Sie sagt zu Guillaume, als er sich in Fontenay doch noch zur Rückkehr entschlossen hat:

„A quoi bon, maintenant? Nous en reviendrons là tôt ou tard. Depuis le jour de notre première rencontre je sens bien que je vous appartiens."

Sie ist aber in einer Beziehung besonders ehrlich gegen sich selbst: sie ist nicht ins Kloster gegangen, wie sie nach ihrem ersten Fehltritt beabsichtigte, weil sie wußte, daß ihr der notwendige Glaube fehlte. Im Roman hören wir auch, wie sie unter dem Gedanken leidet, eine ausgehaltene Frau zu sein. Lange hat sie ihren Stolz auch darein gesetzt, nur e i n e n Geliebten gehabt und sich diesem freiwillig geschenkt zu haben:

„Tant que je n'ai eu qu'un amant, j'ai gardé mon orgueil. Aujourd'hui, je comprends, que je roule à la honte" (beide Zitate S. 21).

Ihr Stolz zeigt sich auch darin, daß sie Jacques keinen Vorwurf macht, als er sie verläßt und nicht versucht, ihn zum Bleiben zu veranlassen. Sie ist glücklich, Guillaume in ihrem eigenen Landhaus zu empfangen.

An den Veränderungen, die an Francis vorgenommen sind, der uns als Guillaume wiederbegegnet, erkennen wir deutlich die

Hand des naturalistischen Romanschreibers. Francis ist Arzt. Das setzt bei ihm einen festen zielbewußten Willen und gute geistige Anlagen voraus. Guillaume wird dagegen schon von Anfang an als Willensschwächling gekennzeichnet, der sich vor der Bibel fürchtet und den Quälereien der Schulkameraden hilflos gegenübersteht.

Gleichgeblieben ist im wesentlichen die Person der Geneviève (im Stück Véronique) in ihrem religiösen Fanatismus; nur lügt sie nicht aus Haß gegen Madeleine wie im Drama, wo sie ihr sagt, Frau Hubert sei mit dem Kinde fortgefahren, um ihr nicht zu begegnen, obwohl diese schon die Absicht, ihren Kindern zu verzeihen, geäußert hat. Daraus, daß Zola die Gestalt der Frau Hubert, die im Drama das Element der Milde verkörpert, wegläßt, zeigt er, daß er dem Ganzen eine düsterere Note geben will.

Motivierung.

Der größte Unterschied zwischen dem Stück und dem Roman besteht in der neuen Motivierung für die Handlungsweise der Personen, die Zola als unter einem unerbittlichen Zwange lebend darstellt. Es ist die Behauptung der „imprégnation". Nach dieser Lehre ist Madeleine, ohne es zu wissen, in ihrem Körper an Jacques, ihren ersten Geliebten, gekettet, auch dann noch, als sie ihn gar nicht mehr liebt. So schwebt ein furchtbares Verhängnis über ihr, von dem sie zunächst nichts ahnt:

„Elle s'était donnée librement, elle ne pouvait comprendre encore les conséquences terribles de ce don" (S. 38). Ebenso S. 39 (s. o. S. 62). Vgl. dazu die Erklärung Zolas S. 179/80 (s. o. S. 63/64).

(Mit dem Gedanken der imprégnation gehört die Auffassung zusammen, daß ein ehelich geborenes Kind die Züge eines früheren Geliebten der Frau tragen und diesem auch in seinem Wesen ähnlich sein kann.) Ganz fürchterlich erscheint die überspitzte Übertragung dieses Motivs auf das Verhältnis zwischen Jacques und Guillaume. Das sind Gedankengänge, die nur ein ungezügelter Naturalismus in die Literatur hineintragen kann. Wie stark Madeleine an Jacques gekettet erscheint, zeigt ihr Verhalten, als sie die Nachricht vom Tode des früheren Geliebten erfährt. Sie bleibt angesichts der Trauer ihres Mannes um den Freund äußerlich kalt. In der Nacht aber vergießt sie Tränen um ihn:

„Toute sa faiblesse de femme était revenue, il lui semblait qu'elle se trouvait un peu plus seule sur la terre" (S. 75).

Sie erhebt sich sogar mitten in der Nacht und denkt beim Betrachten von Jacques' Bild an die gemeinsam verlebten Stunden. Madeleines letztes Erliegen ist der endgültige Beweis, daß sie von ihm nicht loskommt. Wie farblos klingt all dem gegenüber die Bemerkung Madeleines im Drama: „Je sentais bien que je volais

quelqu'un", für die dort keine Erklärung gegeben wird. Ebenso ist es mit einer anderen Bemerkung Madeleines:

„... Plus tard, j'ai su le hasard qui m'avait conduite de lui à toi" (beide Stellen I, 5, S. 20).

Auch dieser Ausspruch steht ohne weitere Begründung im Drama. Der Roman dagegen schließt durch seine gründliche Motivierung diese Lücken. Der Entschluß Madeleines zum Selbstmord ist im Drama nicht ausreichend begründet, weil bei einer Frau, die mit zwei Geliebten zusammengelebt hat, ein so schwerwiegender Entschluß aus dem Gefühl der Scham heraus unnatürlich wirkt. Geradezu fahrlässig ist aber die Einstellung der jungen Frau zu nennen, die im Drama die Entscheidung, ob sie sich tötet oder nicht, dem Zufall überläßt. Im Roman soll ihr eigenes Urteil gelten:

„Il y a quelques mois, je t'ai demandé une grâce, en quittant l'auberge de Mantes, celle de me laisser mourir le jour où la vie de tortures que nous menons deviendrait intolérable. Je n'ai pu calmer ma pensée, apaiser mon cœur; je viens te rappeler la promesse que tu m'as faite alors"(S. 288).

In dieser Wendung sehe ich eine leichte Verbesserung in ästhetischer Hinsicht. Dafür, daß Madeleine von Jacques nicht loskommt, macht sie einmal den schwachen Charakter ihres Mannes verantwortlich. Sie sagt, er habe es nicht vermocht, Jacques in ihr zu töten.

Im Drama erfahren wir nicht, wie Madeleines und Guillaumes Wesen zu erklären ist. Dagegen versucht der Roman diese Erklärung zu geben, indem er uns die Jugendzeit der beiden ausführlich darstellt. Schon Guillaumes Vater ist ein Sonderling gewesen, der in dem Gefühl der Verbitterung gegen das Leben und die Wissenschaft Selbstmord verübt und, wie schon oben erwähnt, sich nicht um die Erziehung des Sohnes gekümmert hat, und auch sein Wesen wird mit tragischen Familienereignissen in Beziehung gebracht. Für Guillaumes Entschluß, Madeleine zu heiraten, bringt Zola im Roman eine sehr gute Begründung: er, der selbst unter seiner unehelichen Geburt gelitten hat, will seinen Kindern einmal das gleiche Schicksal ersparen (nur haben wir es hier mit einer Motivierung in idealistischem Sinne zu tun). Das feindselige Gebaren, das Véronique im Stück Madeleine gegenüber zeigt, wird dort nur durch ihre fanatische, alttestamentliche Frömmigkeit erklärt. Der Roman zeigt dagegen, wie Geneviève schon in dem Liebesverhältnis zwischen Guillaumes Vater und der Frau des Notars die erste Warnung vor Gottes Zorn erkennt, und wie sie darum den Sohn, der auf ähnlichen Wegen wandelt, aus der Hand des Bösen, das sie in Madeleine verkörpert sieht, retten will. Diese ist ihr auch besonders deshalb verhaßt, weil sie einer Frauengestalt auf dem Bilde von der Versuchung des heiligen Antonius ähnelt, das in Genevièves Kammer hängt.

Die angeführten Beispiele lassen zum größten Teil erkennen, daß Zola im Roman zum Teil fehlende Motivierungen einsetzt, zum Teil aber auch in seinen neuen Motivierungen den Naturalismus stärker betont. Wir haben aber auch gesehen, daß er seinen eigenen Grundsätzen nicht immer treu bleibt. Das ist auch gegen den Schluß des Romans der Fall, wo er den Tod der kleinen Lucie mit dem Fehltritt der Mutter in Verbindung bringt.

Lebenswahrheit.

Der Roman ist in verschiedener Beziehung lebenswahrer als das Drama. Dort wirkt es z. B. unwahrscheinlich, daß in einem Apothekerschränkchen gleichzeitig Strychnin aufbewahrt wird. Glaubhafter wirkt die Darstellung des Romans, wo sich das Gift im Laboratorium von Guillaumes Vater vorfindet. Merkwürdig berührt uns die Geheimniskrämerei Guillaumes, der den Arzt am Analysieren des Giftes hindert. Dies und überhaupt die Einfügung der Laboratoriumsepisode erscheint noch wie ein romantischer Bestandteil des Romans. Auch der Umstand, daß (allerdings auch im Drama) ein junger Mann seine Geliebte heiratet, ohne nach ihrem Vorleben zu fragen, muß als romantische Wendung bezeichnet werden. Diesen Ausgangspunkt mußte Zola jedoch in seinen Roman aufnehmen; denn aus ihm entwickeln sich auch hier erst die Konflikte. Dem Leben abgelauscht ist Zolas Bemerkung im Roman, daß ein Kind in verschiedenem Lebensalter verschiedenen Personen (allerdings aus der Verwandtschaft!) gleichen kann.

Gesamtschau.

Wenn man zu einem abschließenden Urteil über das Verhältnis zwischen Drama und Roman kommen will, so muß man berücksichtigen, daß beide Werke aus einer frühen Zeit in Zolas Leben stammen (das Drama von 1865, der Roman von 1868). Trotzdem läßt sich an diesem Beispiel das Umgekehrte von den Beispielen der Dramatisierungen beobachten: dort eine Konzentration der Handlung, eine Unterdrückung der Umweltschilderung, eine geringere Zahl der Schauplätze, eine knappere Herausarbeitung der Charaktere, verbunden mit der Beiseitelassung oft wichtiger Wesenszüge, die aber lebenswahr und plastisch nur im Roman herausgearbeitet werden konnten. Dafür eine Aufsuchung und stärkere Untermalung und zum Teil Neuschaffung echt dramatischer Motive. Hier ein Verzicht auf einem straff durchgeführten knappen dramatischen Aufbau (nicht etwa bewußte Ausschaltung der dramatischen Motive!). Im übrigen eine Ausweitung in jeder Beziehung und größere Gründlichkeit auf allen Gebieten.

Maurice Leblond schreibt über „Madeleine Férat“:

„Pour la première fois dans le roman, Zola fait intervenir les voix secrètes de la chair, conseillères obscures et tragiques, qui commandent avec furie aux passions et aux actes de ses personnages. Les lois héréditaires, le dynamisme aveugle des instincts ont ici une action déterminante, comparable à celle de la fatalité. De toutes les œuvres pré-rougoniennes, Madeleine Férat est avec Thérèse Raquin, celle où le talent d'Emile Zola s'affirme avec le plus de relief, de discipline et de vigueur. Jamais autant qu'en ces deux livres, Zola ne serra de plus près ses théories naturalistes. Ces romans cessent d'être des histoires d'amour pour devenir, ainsi que l'a dit un critique, les Monographies des manifestations exceptionnelles de la sensibilité“ (Madeleine Férat, S. 297/298).

Aus dem Stück ist ein Roman geworden, der sich in seiner Art nicht von den anderen unterscheidet, die ursprünglich als Romane entstanden sind. Das besondere Kennzeichen des Romans ist der Abglanz des „esprit scientifique“, der nach der Meinung der naturalistischen Schriftsteller in ihren Werken seinen Platz finden muß. Auch mit diesem Roman beabsichtigt Zola zu seinen Lesern als „moraliste expérimentateur“ zu sprechen (mit welchem Erfolg, ist mir leider unbekannt).

„Madeleine Férat“ erschien zuerst unter dem Titel „La Honte“ im Feuilleton der Zeitung „L'Evénement“. Die Veröffentlichung mußte eingestellt werden, weil die Zensur an einigen Stellen Anstoß nahm. Zola hat seinen Roman dann als Buch erscheinen lassen.

IV. Kapitel:

Dramatisierungen der Werke Zolas durch andere Verfasser.

Nachdem Zola die Schwierigkeit eines durchschlagenden Erfolges auf der Bühne erkannt hatte, hielt er sich mit seinen eigenen Versuchen zurück, gestattete jedoch einigen anderen Verfassern, mehrere Romane und Novellen zu Bühnenstücken umzuarbeiten. Das erste von diesen Stücken war „L'Assommoir".

1. L'Assommoir.

Der Roman.

Gervaise, eine Südfranzösin, lebt mit Lantier, einem Hutmacher aus ihrer Heimat, in einem elenden Hause in Paris. Er ist untreu, verläßt sie und seine beiden Söhne, und sie rächt sich in ihrem ersten Zorn und Schmerz an Virginie, der Schwester seiner neuen Geliebten, die sie im Waschhaus öffentlich verprügelt. Dann verdient sie durch Waschen den Lebensunterhalt für sich und die Kinder und heiratet schließlich den jungen, soliden Arbeiter Coupeau, der nicht trinkt, und von dem sie hofft, daß er sie nie schlagen wird. Seine Verwandten, Frau Lerat und die Familie Lorilleux, stellen sich vom ersten Augenblick an gegen sie; aber sie nimmt es in Kauf. Gervaise und ihr Mann wohnen in einem großen Mietshaus, wo auch die kleine Nana geboren wird.

Gervaise ist allgemein beliebt. Sie freundet sich vor allem mit ihren Flurnachbarn, Frau Goujet und ihrem Sohne, an. Nach 7 jähriger fleißiger Arbeit hat sie mit ihrem Manne das Geld verdient, das zur Einrichtung einer eigenen Wäscherei für Gervaise nötig ist. Doch als diese den passenden Laden schon gefunden hat, stürzt ihr Mann, der Zinkarbeiter ist, während der Arbeit vom Dach, und nun müssen alle Ersparnisse darangesetzt werden, um ihn wieder gesund zu pflegen. Nach der Genesung ist er noch lange arbeitsunfähig und gewöhnt sich an Trinken und Müßiggang. Gervaise verzagt nicht. Die Goujet leihen ihr Geld, sie mietet den Laden, den sie sich gewünscht hatte, und hat eigene Angestellte.

Nach einiger Zeit trifft sie Virginie wieder, die die Demütigung vergessen zu haben scheint und mit Herrn Poisson verheiratet ist, und es entspinnt sich ein freundschaftlicher Verkehr zwischen den beiden Familien.

Die Coupeau nehmen die alte Mutter des Mannes zu sich, und man lebt trotz der Tatsache, daß nur Gervaise arbeitet, recht großzügig.

Virginie entdeckt eines Tages Lantier wieder, der nicht mehr mit ihrer Schwester zusammenlebt, und ängstigt Gervaise durch allerlei Nachrichten über ihn. Wie durch ein Wunder läßt sich Coupeau durch Lantier gewinnen und bringt diesen selbst in sein Haus. Lantier wohnt dort erst nur in einem kleinen möblierten Zimmer, später wird er voll verpflegt und gewinnt auch bald infolge von Coupeaus wachsender Unzurechnungsfähigkeit Gervaise als Geliebte zurück. Allmählich geht Gervaises Geschäft zugrunde. In der schlimmsten Zeit wendet sich Lantier von ihr und ihrem Manne ab. Virginie übernimmt den Laden, und Lantier, der in seinem Zimmer wohnen bleibt, rät ihr, den Verkauf von Süßigkeiten zu beginnen. Bald kommt es bei den Poisson ebenfalls zu einer Ehe zu dritt.

Die Coupeau leben wieder in einer elenden Mansarde. Coupeau muß oft in eine Trinkerheilanstalt gebracht werden, da er schon manchmal an Wahnvorstellungen leidet. Nana wird als Lehrling in ein Putzgeschäft gegeben, wo sie unter der Aufsicht der Tante Lerat steht, aber dennoch nicht tugendhaft bleibt.

Coupeau stirbt schließlich unter furchtbaren Qualen im Hospital. Nun steht Gervaise in ihrer Armut allein. Sie kann nicht mehr arbeiten. Sie bettelt und bietet sich sogar fremden Männern an. Weil sie aber so erbärmlich ist, wird sie immer wieder zurückgestoßen. Bei einem ihrer Versuche trifft sie auf Goujet. Dieser ist erschüttert, nimmt sie mit in seine Wohnung — seine Mutter ist tot —, gibt ihr zu essen und zu trinken und sagt ihr, daß er sie immer noch liebt wie ehemals. Diese unwandelbare Liebe bewegt Gervaise aufs tiefste. In dem Bewußtsein ihrer Verkommenheit bringt sie es nicht über das Herz, die späte Werbung Goujets anzunehmen. Sie geht zurück in ihre elende Mansarde und verläßt sie nicht mehr.

Nach langer Zeit findet man sie tot in ihrer engen Wohnung. Ihr Körper beginnt schon zu verwesen. Nun kann sie der Totengräber, ihr Zimmernachbar, den sie schon bei Lebzeiten einmal in ihrer Verzweiflung um diesen letzten Dienst gebeten hatte, forttragen.

L'Assommoir.

Das Drama (Busnach und Gastineau).

I, 1. Bild. (L'Hôtel Boncœur). Gervaise erwartet wie im Roman Lantier, mit dem sie zusammenwohnt. Frau Boche, eine Nachbarin, und Coupeau, ein guter Bekannter, besuchen sie so frühzeitig teils aus Neugier, teils aus Mitgefühl. Dann erscheint Lantier, der die Nacht bei Virginie verbracht hat. Nach kurzem Streit muß Gervaise den Weg nach dem Leihhaus antreten. Das erlöste Geld bringt sie Lantier und geht ins Waschhaus. Lantier packt seinen Koffer und verläßt die Wohnung.

2. Bild. (Le Lavoir). Im Gespräch mit Frau Boche erhält Gervaise die Gewißheit, daß Virginie die Geliebte Lantiers ist. Als sie hört, daß dieser sie verlassen hat, führt sie einen Wortwechsel mit Virginie herbei und verprügelt sie. Diese beschließt, sich zu rächen.

II, 3. Bild. (La Barrière Poissonnière). Coupeau wartet vor dem „Assommoir" auf Gervaise. Diese ist froh, daß er nicht trinkt wie seine Kameraden Mes-Bottes, Bibi und Bec-Salé. Dann kommt Goujet, der seine Arbeiter sucht. Er fordert sie auf, mäßig zu leben, und die Zuhörer spenden ihm Beifall. Gervaise gibt Coupeau, der um sie wirbt, ihr Jawort.

4. Bild. (Le Moulin d'Argent) (Gartenrestaurant). Hier sollen die Hochzeiten von Coupeau und Gervaise und von Virginie und Poisson gefeiert werden. Goujet speist mit seiner Mutter zufällig in dem gleichen Gasthaus. Die Mutter wünscht, daß er sich verheiratet. Bibi, Bec-Salé und Mes-Bottes sitzen auch an einem Tisch und trinken schon eifrig. Bec-Salé ist von Poisson eingeladen, die andern sind die Gäste Coupeaus. Dann erscheint Virginie und kurz nach ihr Lantier. Gervaise willigt nach einigem Zögern ein, ihre Hochzeit mit der Virginies zusammenzufeiern. Lantier benutzt einen günstigen Augenblick zu einem Versuch, sich Gervaise wieder zu nähern. Diese widerstrebt ihm, und Goujet kommt ihr zu Hilfe. Als dieser hört, daß sie Hochzeit macht, ist er traurig, weil er geglaubt hat, sie sei frei. Als man beim Tanz ist, erscheint der Totengräber. Gervaise fürchtet sich vor ihm; doch er sagt ihr, daß sie eines Tages froh sein wird, wenn er kommt.

III, 5. Bild. (Arbeitsstelle Coupeaus). Wir sehen, wie Coupeau auf einem Gerüst an einem Hause arbeitet. Da kommt Mes-Bottes vorbei und erkennt, daß das Gerüst schadhaft ist. Man verschiebt die Ausbesserung. Virginie, die in dem Hause wohnt, verspricht, Coupeau zu warnen. Sie tut es aber nicht, und so stürzt er wie im Roman in die Tiefe. Gervaise will nicht, daß er ins Krankenhaus kommt, sondern sie will ihn selbst pflegen.

6. Bild. (Namenstag der Gervaise). Die Plätterinnen, die bei Gervaise beschäftigt sind, erzählen davon, daß Coupeau seit seinem Unfall trinkt. Frau Goujet ist der Einladung Gervaises nicht gefolgt, und auch ihr Sohn entschuldigt sich. Gervaise weiß, daß das Geld, das er ihr für ihren Laden zur Verfügung gestellt hat, für seine Hochzeit bestimmt war. Er will nicht mehr heiraten, und wir fühlen, daß er Gervaise liebt. Coupeau kommt schon angetrunken zum Fest. Als während des Essens Lantier erscheint, will er sich auf diesen stürzen; doch Poisson trennt die Gegner. Später kommt Lantier wieder. Coupeau weiß in seiner Betrunkenheit nichts mehr von seinem Zorn und begrüßt den andern wie einen Freund. Gervaise klagt mit Recht, daß der Wein ihr den Mann genommen hat. Sie stellt Lantier, der sie immer wieder belästigt, vor allen Anwesenden bloß. Da läßt er sie in Ruhe, beschließt aber, sich zu rächen.

IV, 7. Bild. (L'Assommoir). Die Kameraden Coupeaus erzählen, daß dieser nicht mehr trinkt. Lantier, der mit Virginie eng befreundet ist, will sich angeblich mit Coupeau versöhnen und bringt diesen mit List zum Trinken, so daß er all sein Geld verwettet und vertrinkt. Als Lantier fort ist, kommt Gervaise. Sie folgt dem Rat ihres Mannes, ihren Hunger durch Alkoholgenuß zu vertreiben. Goujet sieht sie so und ist traurig darüber.

V, 8. Bild. (Die letzte Flasche). Gervaise und ihre Tochter leben im Elend. Coupeau ist im Hospital. Nana geht oft mit einem alten Herrn aus.

Die Verwandten verweigern jede Hilfe. Virginie dagegen will Gervaise großmütig erlauben, ihren Laden zu reinigen. Unerwartet erscheint Coupeau, und es scheint noch einmal alles gut zu werden. Der Arzt hat ihm beim Verlassen des Krankenhauses gesagt, er dürfe nicht wieder trinken, und er hat die besten Vorsätze. Da er im Hause nichts zu essen findet, so erbietet sich Virginie, ihm etwas zur Stärkung zu schicken. Gervaise macht sich auf den Weg nach Coupeaus früherer Arbeitsstelle, um für ihn um Arbeit und um etwas Vorschuß zu bitten. Virginie schickt in der Zwischenzeit eine Flasche mit der Aufschrift „Burgunder", die aber in Wirklichkeit Branntwein enthält. Nach kurzem inneren Kampfe erfaßt Coupeau die Flasche und eilt ins Nebenzimmer, um sie auszutrinken. Nach einiger Zeit kommen Gervaise und Nana. Diese findet nichts zu essen und wendet sich wieder zum Gehen. Gervaise will ihren Mann veranlassen, Nana zum Bleiben zu zwingen. Da findet sie ihn im Delirium. Nach kurzer Zeit ist er tot.

9. Bild. (Le Boulevard Rochechouart.) Die Zechkumpane Coupeaus sehen Gervaise in Lumpen vor einem Schaufenster stehen und nehmen sich vor, nie mehr Alkohol zu trinken. Sie beschimpfen Lantier, weil sie ihn nun durchschaut haben. Gervaise bettelt Lantier und Virginie an, die Arm in Arm daherkommen. Virginie verhöhnt die frühere Gegnerin in dem Gefühl befriedigter Rache. In dem Augenblick aber, als Virginie sagt, sie liebe Lantier, tritt Poisson aus dem Haus und ersticht seine Frau. Dann schlägt er Lantier. Gervaise ist vor Erschöpfung ohnmächtig niedergesunken. So findet sie Goujet. Sie erwacht noch einmal aus ihrer Ohnmacht und sagt ihm, daß sie ihn immer geliebt hat. Dann stirbt sie. Der Totengräber findet sie, und wie im Roman ruft er ihr zu: „Fais dodo, ma belle!"

Kritik.

Schauplatz.

Zola sagt in seinem Vorwort zu „L'Assommoir" über die Arbeit der beiden Verfasser:

> „Ils ont voulu donner la vie de la rampe aux personnages et aux descriptions du roman, en allant ainsi du premier chapitre au dernier" („Trois Pièces", Préf., S. 6).

Das ist wie bei jeder Dramatisierung auch hier nicht wörtlich zu nehmen und bei der großen Zahl der Schauplätze rein technisch nicht möglich. So werden wir hier nur mit einer einzigen Trinkstube, dem „Assommoir", bekannt gemacht, anstatt in sieben erhalten wir nun in zwei Wohnungen Einblick. Weiterhin fallen folgende Schauplätze weg: das Schlafzimmer Gervaises und Coupeaus hinter dem Laden, das kleine Zimmer, das Lantier im Hause der Familie bewohnt, das Zimmer der alten Frau Coupeau, das Blumengeschäft, das Standesamt, die Kirche, das Museum, die Säule, die man am Tage der Trauung besteigt, die Wiese, an deren Rand eine Aussprache zwischen Gervaise und Goujet statt-

findet, die Schmiede[15]) und das Krankenhaus. Der Schauplatz des Unglücks ist im Drama anders dargestellt als im Roman. Im Drama befindet sich in dem Hause, an dem Coupeau arbeitet, die Wohnung der Virginie.

Umwelt.

Wir lernen in beiden Werken ungefähr die gleiche Umwelt kennen. Doch haben die Bearbeiter vermieden, von kirchlichen, bzw. religiösen Dingen zu sprechen (Eheschließung in der Kirche und Begräbnis), deren Behandlung im Roman eine deutliche Polemik zeigt. Stark eingeschränkt sind die Stellen des Romans, in denen von der Politik die Rede ist (man zieht Poisson im Roman wegen seiner militärischen Haltung und wegen seines Eintretens für das Heer auf, an einer anderen Stelle entwickelt Lantier ausführlich sein politisches Programm). Nur zwei Stellen sind geblieben. Coupeau läßt einmal die Bemerkung fallen, daß sich Lantier viel mit Politik beschäftigt und wahrscheinlich mit Freunden zusammen sei, „à dire du mal du gouvernement. Ça le distrait" (I, 1. Bild, 4. Sz., S. 45). Die zweite Stelle dieser Art ist in den Reden der Arbeiter im „Assommoir" besonders Goujet gegenüber zu sehen (II, 3. Bild, S. 78/79). Die eingeschränkte Zahl der Schauplätze verringert in großem Maße die Möglichkeit, an den Personen des Stückes den Einfluß der Umwelt auszumalen, der sich im Roman in eindrucksvoller Unerbittlichkeit an den Personen zeigt.

Empfindungen der Zuschauer.

Die Rücksichtnahme auf die Empfindungen der Zuschauer verbot die Darstellung brutaler Handlungen gegen Frauen und Kinder (besonders die sadistische Grausamkeit des Arbeiters Bijard), sowie die der stark erotischen Motive (z. B. die der Ehe zu dritt bei Coupeau, Gervaise, Lantier mit allen entsetzlichen und ekelerregenden Einzelheiten[16]) und später bei Poisson, Virginie und Lantier). Die Aufdringlichkeit Lantiers und Coupeaus den Frauen gegenüber werden gemildert oder weggelassen. Die unanständigen Klatschereien der Arbeiterinnen, die zotigen Gespräche, die im Roman immer wiederkehren, die zweideutigen Bemerkungen vor

---

[15]) In der ursprünglichen Fassung des Dramas war ein Bild enthalten, dessen Handlung sich in der Schmiede abspielte. Dieses Bild ist nachträglich gestrichen worden, weil die Aufführung des Ganzen sonst zu lange gedauert hätte.

[16]) Nana sieht z. B. die Mutter eines Nachts in der Kammer Lantiers verschwinden: „Elle était toute grave. Elle avait de grands yeux d'enfant, allumée d'une curiosité sensuelle . . ." „. . .Coupeau et Lantier l'usaient" (S. 297). — Einmal fordert Coupeau seine Frau selbst zur Unzucht auf.

Bildern und Plastiken des Louvre-Museums, die gehässige Verleumdung und Verhöhnung körperlicher Fehler[17]), gewisse unästhetische Dinge[18]), haben die Bearbeiter geglaubt weglassen zu müssen. Sie haben auch im letzten Bild Gervaise nicht als Dirne erscheinen lassen (wie es der Roman tut), sondern nur als Bettlerin. Weiterhin haben sie sich bemüht, die Bilder der Trunksucht und des Säuferwahnsinns mit weniger grellen Farben zu malen, als es Zola im Roman getan hat.

Zola war nicht wenig stolz darauf, daß seine Mitarbeiter nicht auf die Szene im Waschhaus verzichtet haben. Wie sieht es aber in Wirklichkeit aus? Als es auf der Bühne zu Tätlichkeiten kommt, eilen die anderen Wäscherinnen herbei und verdecken die kämpfenden Frauen. Auch die Worte sind bei weitem nicht so hitzig und gewöhnlich wie im Roman. Dort werden die Kleider zerrissen, es entstehen Kratzwunden, ein Ohrring wird herausgerissen, und es ereignen sich noch viel drastischere Dinge. Von all dem finden wir im Stück keine Spur.

Über die Einfügung der Rede Goujets an die Arbeiter sagt Zola selbst:

„Quant à la tirade de Goujet défendant le vrai peuple, le peuple honnête, et jetant son mépris aux mauvais ouvriers qui désertent le chantier pour le cabaret, elle était nécessaire, dans la pensée des auteurs, pour mettre les spectateurs en garde contre les calomnies répandues sur le roman. On a prétendu que j'attaquais le peuple, que je le salissais à plaisir. MM. Busnach et Gastineau ont jugé qu'il était bon de résumer dans une tirade, et de placer dans la bouche de Goujet, la morale qui se dégage de mon livre" (Trois Pièces, Préf. zu L'Ass., S. 9/10).

Eine ähnliche Rede hat sich auch in dem weggelassenen Bild von der Schmiede befunden.

Handlung.

Zola sagt darüber:

„Il y avait deux façons de mettre l'Assommoir à la scène. On pouvait en tirer une forte pièce en cinq actes, en étudiant la déchéance d'une famille ouvrière, le père et la mère tournant mal, la fille se gâtant par le mauvais exemple; mais c'était là une œuvre bien grosse, bien difficile à mener, et qui aurait exigé, pour être acceptable, des modifications profondes. L'autre façon était de tailler simplement dans le roman une dizaine de

---

17) Z. B. Virginie über Gervaise: „C'est las de rouler la province, ça n'avait pas douze ans que ça servait de paillasse à soldats, ça a laissé une jambe dans son pays. Elle est tombée de pourriture, sa jambe" (S. 24).

18) Z. B. Augustine spuckt aus Rache einmal heimlich auf Clémences Kleid. Wir erfahren von der Unsauberkeit mancher Frauen, die an der Wäsche zu sehen ist.

tableaux, avec la seule prétention de faire défiler devant les yeux des spectateurs les pages les plus connues du livre. C'est à ce dernier plan que MM. Busnach et Gastineau se sont arrêtés. Ils ont voulu donner la vie de la rampe aux personnages et aux descriptions du roman, en allant ainsi du premier chapitre au dernier" (Trois Pièces, Préf., S. 5/6).

„Fatalement, lorsqu'on transporte un roman au théâtre, on ne peut obtenir qu'une œuvre moins complète, inférieure en intensité; en un mot, on gâte le livre ..." (ibid., S. 3).

Diese Feststellungen Zolas wird ein Kritiker, der vorliegende Werke vom Standpunkt des Naturalismus aus beurteilt, bei jeder Dramatisierung eines naturalistischen Romans machen.

Wie schon oben erwähnt, hat man aus technischen Gründen das Bild der „Forge" weggelassen, das Zola „le tableau honnête" nennt.

„C'était celui qui faisait le moins d'effet. Le public ne voulait pas de l'honnêteté et bâillait. N'est-ce pas caractéristique? Voilà des auteurs qui croient devoir faire des concessions, enfiler quelques tirades, chercher à équilibrer la pièce selon les règles; et les spectateurs, plus avancés qu'eux dans la voie du naturalisme, les forcent à plus de vérité. Que la critique médite ce fait!" (Trois Pièces, Préf., S. 13).

„En somme, Busnach et Gastineau n'ont que transformé deux caractères et esquivé des situations dangereuses; aucun fait nouveau n'a été introduit par eux, aucune complication bête, aucune histoire à dormir debout. Le drame, malgré tout, reste d'une simplicité parfaite. On sent bien qu'on l'a accommodé pour la foule; mais on sent en même temps que les auteurs ont gardé du roman tout ce qu'ils ont pu, et que leur continuel désir a été de le suivre page à page" (ibid., S. 8).

Neu ist außer den erwähnten Reden Goujets nur noch die Flaschenszene, von der im folgenden Abschnitt noch zu reden sein wird.

Die dramatischen Bestandteile.

Über den dramatischen Aufbau der Handlung spricht Zola auch in seinem Vorwort zu „L'Assommoir":

„Toutefois, il fallait un lien, et j'arrive à la partie de métier. Les auteurs, afin d'obtenir une pièce, ont imaginé que la femme pour laquelle Lantier quitte Gervaise, n'est pas la sœur de Virginie, mais bien Virginie elle-même. Dès lors, la fessée du lavoir devient le point de départ du drame. Virginie jure une haine mortelle à Gervaise; c'est elle qui fait tomber Coupeau d'un échafaudage; c'est elle qui, au dénouement, le tue, en lui envoyant une bouteille d'eau-de-vie. Il faut en convenir, Virginie n'est plus qu'une traîtresse de mélodrame. — Lantier, lui aussi, est modifié. Le ménage à trois n'existe plus. Gervaise repousse violemment Lantier, lorsqu'il veut la reprendre et voilà Lantier tourné à la haine, devenu le complice de Virginie. Toute la pièce est dans ce double ressort dramatique.

Je n'aime guère cela, ai-je besoin de le dire? Les deux rôles de Virginie et de Lantier sont mauvais, parce qu'ils rentrent dans la convention" (S. 6).

„... lorsqu'on tire une pièce d'un roman, il doit suffire de faire défiler une suite de tableaux détachés, sans s'inquiéter d'inventer une intrigue. L'affranchissement du théâtre est là, je veux dire l'abandon des histoires à dormir debout, des complications ridicules, des poncifs qui sont las de traîner" (S. 16).

Zola weist selbst darauf hin, daß die Intrige des Stückes dem Wesen des Naturalismus zuwiderläuft. Er weist ferner darauf hin, daß die Rachsucht der Virginie, die zweimal den Tod eines Menschen herbeiführen will, über das Maß des Denkbaren hinausgeht. Auch die Gestalt der Gervaise, die im Stück nicht zur Ehebrecherin wird, findet Zola nicht gut:

„Du moment que Gervaise reste honnête, on ne s'explique pas ses malheurs; elle n'a réellement rien fait pour tomber si bas et mourir de honte et de faim; c'est l'ange du martyre" (Trois Pièces, Préf., S. 7).

Als Entschuldigung für diese Schwächen führt Zola an, daß das Stück ja besonders für das Ambigu und nicht für das Odéon geschrieben sei. Diese Erklärung enthält meines Erachtens ein vernichtendes Urteil über den künstlerischen Wert des Stückes. Zola sagt weiter, „L'Assommoir" erhebe nicht den Anspruch, die Kundgebung einer neuen dramatischen Schule zu sein, sondern es sei einfach eine Bühnenbearbeitung, die zwei talentierte und in Theaterdingen erfahrene Männer gemacht hätten, um den Erfolg vor einem besonderen Publikum zu sichern. Ich halte diese Erklärung aber nicht für ganz ehrlich.

Im Zusammenhang mit der Vorrede zu „L'Assommoir" muß ich Zola noch in einer anderen Beziehung den Vorwurf der Unaufrichtigkeit machen. Dort sagt er:

„Je suis bien à l'aise pour parler de l'Assommoir, le drame que MM. Busnach et Gastineau ont tiré de mon roman; car je ne les ai autorisés à faire cette adaptation qu'à la condition absolue de n'avoir à m'occuper en rien de la pièce. Elle m'est donc étrangère, je puis la juger avec une entière liberté d'appréciation" (S. 3).

Diese Darstellung ist absolut falsch. Das beweisen folgende Stellen aus Zolas Briefen. Am 19. 8. 1877 schreibt er an Busnach:

„... on ne s'explique pas pourquoi Lantier en voudrait à Gervaise, qu'il a quittée librement. Alors, je fais de Virginie le traître de la pièce ... et dès lors, c'est Lantier qui sert d'instrument ... Lantier qui mange à la fin la boutique de confiserie et qui est puni par le mari vengeur. (Je songe que Poisson pourrait très bien faire justice à la fois de Virginie et de Lantier.) De cette manière tout s'explique, Lantier, je le répète, est poussé par Virginie ... Je voudrais donc que, dans ce tableau de la noce, on posât d'abord ces choses: Le mariage de Virginie avec Poisson combiné par Lan-

tier, et la rancune de Virginie qui médite une vengeance, mais qui commence par se remettre avec Gervaise, pour mieux l'atteindre" (Correspondences II, S. 482/83).

Zola fordert dann auch die Szene zwischen Goujet und Gervaise, die wir im Stück finden. Er fährt dann fort:

„Garder le croque-mort, dont les deux apparitions feront de l'effet.. Quatrième tableau: La maison en construction. — C'est un des bons tableaux, et qui m'a fait plaisir. Seulement, la chute de Coupeau est bête au théâtre, si elle est due au hasard. Il faut absolument qu'il y ait du Lantier là-dessous, de la Virginie. Les Coupeau sont trop heureux, ils ont un bonheur insolent, ils mettent de l'argent de côté, le mari ne boit pas, la femme travaille. Cela ne peut pas durer. Ne pourrait-on pas imaginer ceci? La maison qu'on répare est celle où habitent les Poisson" (Corresp. II, S. 483).

„Tout ceci est pour dramatiser un peu la pièce qui manque de tout intérêt dramatique" (Corresp. II, S. 484).

So gibt Zola weiter Ratschläge für die Rollen Virginies und Lantiers. Am 23. 8. 1877 schreibt er dann wieder an Busnach:

„... J'ai fait la modification dont je vous ai parlé; de plus j'ai modifié souvent l'ordre des scènes, d'après un plan qui m'a paru plus scénique.... Je suis de votre avis que le lavoir est à présent de toute nécessité. J'ai mis ce tableau. Maintenant, le drame est complet. Nous n'aurons reculé devant rien ... Je sais qu'il est raide de faire de Virginie une assassine, mais songez au décor et à l'originalité de la mise en scène. C'est très séduisant, cet échafaudage avec les ouvriers qui montent et descendent, et cette femme là-haut, au cinquième, qui prépare son meurtre, après avoir causé. Puis, il est entendu que nous faisons de Virginie un traître de mélodrame. Enfin, on peut toujours garder cela et adoucir la chose si cela paraît au dernier moment absolument nécessaire. Je tiens beaucoup à l'effet" (Corr. II, S. 490).

„Maintenant, soyons solennels. Je viens de relire attentivement mon plan, en critique sévère, et voici mon avis. Les tableaux me paraissent d'aplomb, bien déduits, bien distribués, bien emmanchés les uns dans les autres. Mais, comme drame, la pièce reste médiocre. Le public, pendant cinq heures, se contentera-t-il de cette rivalité de deux femmes, qui est bien maigre pour une aussi vaste machine? C'est ce que j'ignore. Mais à cela, je réponds que nous tirons la pièce d'un roman que tout le monde connaît, et que notre seule ambition est de mettre les types de ce roman sur les planches. Nous y réussissons en ce sens que nous n'avons presque rien changé au roman et que nous le conservons tout entier. Je crois donc que le drame suffirait, mais à une condition essentielle: ce serait de trouver un directeur qui dépenserait l'argent nécessaire. Il faut des décors exacts, très curieusement plantés, faits exprès, copiés sur nature et très vastes. Il faudrait enfin une interprétation hors ligne. Cela étant, nous pourrions parfaitement avoir un gros succès, malgré l'insuffisance dramatique de la

pièce. Tout Paris voudrait voir le lavoir, la forge, l'assommoir etc., etc. Tel est mon avis. Mais je veux connaître le vôtre" (Corr. II, S. 491).

Am 2. 9. 1877 schreibt er an Léon Hennique:

„Vous savez qu'on tire un drame en cinq actes et douze tableaux de L'Assommoir. J'ai travaillé fortement au plan; mais n'en dites rien, je ne veux pas que cela se sache ... Je crois que la pièce marchera, et fera un bruit de tous les diables. Nous avons tout mis, les scènes les plus audacieuses du roman. — Ce travail sur L'Assommoir m'a donné une fièvre théâtrale, que je ne puis contenter, hélas! car il faut que je reste dans mon roman jusqu'au cou. Et pourtant il faudra bien que nous nous occupions du théâtre; c'est là que nous devrons un jour frapper le coup décisif" (Corresp. II, S. 493).

Wir erkennen also, daß Zolas Kritik in vielen Stücken nur Pose ist, und daß er selbst an entscheidenden Stellen des Stückes ausschlaggebenden Einfluß gehabt hat. So kann man fast sagen, daß Richard Oehlert (E. Zola als Theaterdichter, Berlin, 1920) recht hat, wenn er an Zola selbst Kritik übt bei der Betrachtung der Stücke, die Busnach und Gastineau und später Busnach allein bearbeitet haben. Falsch bleibt freilich an seiner Kritik, daß er Zola allein als Verfasser dieser Stücke bezeichnet.

Zolas Kritik an „L'Assommoir" ist an sich durchaus berechtigt.

Charaktere.

Wie in den bisher behandelten Stücken bringt die Dramatisierung wichtige Veränderungen in der Charakterisierung der Personen. So wird z. B. Gervaise im Stück viel günstiger gezeichnet als im Roman. Obwohl sie dort Goujet ihr Ehrenwort gegeben hat, obwohl sie seine Verachtung spürt, gibt sie sich bewußt auf und steuert mit ihrer Familie dem Untergang zu. Sie vermag sich im Stück aus eigner Kraft der Zudringlichkeit Lantiers zu erwehren und bleibt, wie schon oben erwähnt wurde, ehrbar. Es verschwinden aber an ihr auch günstige Züge ihres Wesens, so z. B. ihre Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit, als sie bei ihrer Hochzeit auf eine Feier verzichten will, und ihr Pflichtgefühl, das sie veranlaßt, möglichst rasch vom Wochenbett aufzustehen. Ihre innere Stellung zu Goujet wird im Roman viel mehr ausgesponnen als im Stück, obwohl hier die Darstellung als ausgezeichnet gelungen bezeichnet werden muß.

Coupeau ist im Stück weniger hemmungslos und brutal als im Roman, wo ihn auch besonders sein Unglücksfall mit Gott und aller Welt viel mehr zerfallen läßt als im Stück. Einige unwesentliche Züge, die im Drama ebenfalls keinen Platz gefunden haben, deutet der Roman darin an, daß Coupeau bei der Anmeldung zur kirchlichen Trauung den Preis für die Messe herunterhandelt, daß

er Nana nicht taufen lassen will, und daß er Gervaise seinen Verwandten gegenüber in Schutz nimmt.

Nana wird im Roman schon von Anfang an als lasterhaft und kokett bezeichnet. Das Drama bringt ein ähnliches Motiv erst im V, 8. Bild. Die beiden Verfasser haben im Gegenteil Wert darauf gelegt, Nana in der Szene, die mit dem Unglücksfall des Vaters schließt, in reizender Weise uns vor Augen zu führen, und auch am Namenstag der Mutter fügen sie eine Szene ein, wo Nana vor den Gästen ihre Glückwünsche darbringt. Die Gehässigkeit und die niedrige Gesinnung der Familie Lorilleux werden stark eingeschränkt wiedergegeben, ihr Geiz wird kaum angedeutet. —

Während bei allen Gestalten des Romans, die im Stück erscheinen, eine Abschwächung der schlechten Eigenschaften zu beobachten ist, haben die Verfasser des Stückes Lantier und Virginie, die natürlich im Roman auch schlecht sind, noch darüber hinaus als Verbrechernaturen gekennzeichnet. — Virginies Mann, der im Roman die jämmerliche Rolle des betrogenen Ehemanns in seiner Würdelosigkeit zu Ende zu spielen scheint[19]), bringt es im Drama fertig, seine ungetreue Frau zu erstechen und Lantier zu verprügeln. — Goujets Charakter entspricht im Drama in den Grundzügen dem des Romans; doch ergibt sich daraus, daß er im Roman ledig bleibt, im Stück dagegen heiratet, für den Roman eine innigere Neigung zu Gervaise. Seine nüchterne Einstellung den Fragen der Tagespolitik gegenüber kennzeichnet ihn dort als eine hauptsächlich passive Natur. Im Stück lassen ihn die Verfasser auf Zolas Rat in seiner Ansprache an die Arbeiter im Assommoir aktiver werden. — Mes-Bottes unterscheidet sich im Roman nicht von den andern Arbeitern. Im Drama ist an mehreren Stellen deutlich zu spüren, wie er es am besten mit Gervaise meint und wie er als einziger Unbeteiligter die Schlechtigkeit Virginies und Lantiers erkennt. Die Rede Goujets findet im Drama noch ein Gegenstück in der Darstellung der Sinnesänderung der Freunde Coupeaus, die sich vornehmen, nicht mehr zu trinken, nachdem sie das Unglück Coupeaus und seiner Frau erlebt haben.

Motivierung.

Schon oben haben wir in Zolas eigenen Ausführungen von einer schwächlichen Motivierung des Stückes im Zusammenhang mit Gervaise gehört (s. S. 79, Préf. S. 7). Gervaise wird im Roman

[19]) Poisson hat seine Frau mit Lantier en flagrant délit überrascht: „Une vue pareille, naturellement, avait fait sortir Poisson de son caractère. Un vrai tigre! Cet homme, peu causeur, qui semblait marcher avec un bâton dans le derrière, s'était mis à rugir et à bondir. Puis, on n'avait plus rien entendu. Lantier devait avoir expliqué l'affaire au mari. N'importe, ça ne pouvait plus aller loin" (S. 456).

besonders durch die Vererbungsgesetze belastet dargestellt. Im Drama dagegen sollen die Zuschauer glauben, daß allein das Milieu an ihrem Untergang schuld ist. Daß sich Gervaise im Stück wie ihr Mann berauscht und das wenige Geld, das er noch hat, mit vertrinkt, ist aus dem Vorhergehenden nicht zwangsläufig entwickelt. Für die Trunksucht Coupeaus finden wir im Roman die Erklärung, daß schon sein Vater ein Freund des Alkohols war, Coupeau also von dieser Seite erblich belastet erscheint. Im Drama fehlt diese Begründung. Sogar Gervaises Mutter liebte im Roman den Alkohol, und auch Gervaise hat in ihrer Jugendzeit den Branntweingenuß kennengelernt. — Coupeau stirbt im Roman, weil sein Körper durch den übermäßigen Alkoholgenuß jede gesunde Lebenskraft eingebüßt hat. Im Drama wird sein Tod durch den heimtückischen Anschlag Virginies herbeigeführt. Diese verschuldet ja auch schon sein Unglück bei der Arbeit, während im Roman ein tragischer Zufall mitspielt. Der Roman gibt darüber Aufschluß, wie die Freundschaft zwischen Coupeau und Goujet entstanden ist (Goujet hatte Coupeau einmal einen wichtigen Dienst geleistet). Im Drama finden wir darüber keine Angabe. Goujets Enthaltsamkeit und geordnete Lebensführung werden im Roman durch den Hinweis auf den Fluch des Alkohols erklärt, dem sein Vater zum Opfer gefallen war (dieser hatte im Gefängnis Selbstmord verübt, weil er in der Trunkenheit einen Kameraden erschlagen hatte). Das Drama verzichtet auf diese Begründung [20]). Die Entartung Nanas wird im Roman von der Vererbung hergeleitet und außerdem davon, daß uns Zola erzählt, wie einmal Frau Lorilleux ihrer Schwester die wenige Tage alte Nana entreißen muß, weil diese den kleinen Kopf, der ihr zu spitz erscheint, trotz der Schreie des Kindes leicht drückt. Es wird im Roman auch hervorgehoben, daß Nana die Züge ihrer Mutter trägt und die gleichen Augen hat. Damit wird von vornherein auf die Möglichkeit des Mißratens hingewiesen. Die Bearbeiter haben sich auch hier nicht um eine Begründung gekümmert. Im Stück sind wohl auch Stellen mit guter Motivierung enthalten, so z. B., als einmal die Rede auf Lantier gebracht werden soll. Dieser hat Bec-Salé eine Uhr auf Abschlagzahlung aufgeschwatzt. Ein kurzes Gespräch über diese Uhr führt ganz ungezwungen die Frage nach Lantier herbei. Virginie wird dadurch, daß sie das glückliche Gespräch zwischen Coupeau und Gervaise von ihrem Fenster belauscht, zur Ausführung ihrer Teufelei gebracht. Als sie nun aber Coupeau auf das Gerüst steigen sieht,

---

[20]) Merkwürdigerweise geht Zola im Roman nicht so weit, den Alkohol völlig zu verwerfen. Er sagt selbst von Goujet im Zusammenhang mit der Alkoholfrage: „Et depuis cette leçon, Goujet ne buvait qu'à suffisance, sans haine pourtant contre le vin, car le vin est nécessaire à l'ouvrier" (Roman, S. 111).

ruft sie instinktiv: „M. Coupeau!“ Rasch schaltet sich aber wieder der Gedanke an die nahe Rache ein, so daß sie ihre Warnung nicht ausspricht. Darin, daß Virginie am Fenster erscheint, weil ein Wassereimer eine Fensterscheibe zerschlägt, sowie in der Art und Weise, wie die todbringende Flasche zu Coupeau gelangt, müssen wir einen von jenen Kunstgriffen sehen, die Zola als „ficelle“ selbst mehrfach verurteilt hat. Eine weitere Schwäche des Stückes besteht in der unvermittelten Art mancher Übergänge. So wird im Roman die Entartung der Arbeiterfamilie durch den Alkohol sehr gut in allen Abstufungen gezeigt, im Drama dagegen nicht. Im ganzen können wir wieder sagen, daß der Roman in bezug auf die Motivierung höher steht als das Drama; denn es ist nicht ausreichend, wenn auf der Bühne etwa vom Zuschauer vorausgesetzt wird, daß er den Roman kennt und daß er sich deshalb nicht über die plötzliche Wendung wundert.

Lebenswahrheit.

Zola sagt in seinem Vorwort:

„Les deux rôles de Virginie et de Lantier sont mauvais parce qu'ils rentrent dans la convention; ils n'ont plus rien de vivant, sauf dans quelques scènes, ... le pis est, que la rancune de Virginie est vraiment trop criminelle pour l'affront qu'elle a reçu: on ne prémédite pas deux fois la mort d'un homme, dans l'unique désir de se venger d'avoir été fouettée en public par la femme de cet homme ... Les modifications apportées au roman, l'atténuation des chutes de Gervaise et les figures poncives de Lantier et de Virginie poussés au noir, ont donc mis dans le drame des éléments inférieurs, cela n'est pas niable“ (Préf., S. 6).

Der Roman wirkt in der Tat an unzähligen Stellen viel lebenswahrer als das Drama. Es seien nur noch einige dieser lebenswahren Stellen des Romans angeführt: so macht sich Nana über ihren betrunkenen Vater lustig, die Boche rächen sich an den Lorilleux, indem sie bei der Reinigung der Treppen den Schmutz vor deren Wohnungstür liegen lassen, beim Essen am Namenstag der Gervaise fürchtet man sich vor der Zahl 13, man glaubt, das Geschlecht eines Kindes im voraus bestimmen zu können:

„Ensuite, Lorilleux se disputa avec Mme. Lerat, lui, prétendait que, pour avoir un garçon, il fallait tourner la tête de son lit vers le nord; tandis qu'elle haussait les épaules traîtant ça d'enfantillage, donnant une autre recette, qui consistait à coucher sous le matelas, sans le dire à sa femme, une poignée d'orties fraiches, cueillies au soleil“ (S. 106/07).

Für die anschauliche Beschreibung des erwachenden Paris im Roman bietet das 7. Bild des Dramas (L'Assommoir) nur einen dürftigen Ersatz. An verschiedenen Stellen des Romans (z. B. als von dem Schlachthaus gesprochen wird) erfahren wir etwas von Gerüchen. Das läßt sich auf der Bühne nun einmal nicht darstellen,

und im übrigen bleibt auch die beste Dekoration hinter dem Phantasiebild zurück, das ein geschickter Romanschreiber in seinen Lesern erweckt. Selbstgespräche (z. B. Gervaise, Coupeau) und Beiseitesprechen (z. B. Frau Boche, Coupeau) sind nicht nur unkünstlerisch, sondern auch nicht lebenswahr.

Der Naturalismus des Stückes ist trotz aller Schwächen und Unwahrscheinlichkeiten sehr stark. Er liegt einmal in der Darstellung von Zügen, die wirklich beobachtet sind, in der Sprache, die mit Hilfe der Mundart an vielen Stellen (nicht das ganze Stück hindurch gleich gut) durchaus echt erscheint, er liegt allerdings auch in der entsetzlichen Darstellung des Delirium tremens, vor allem aber in der Dekoration. Man hatte nicht geglaubt, daß ein Dichter das Waschhaus aus dem Assommoir auf die Bühne bringen würde. Die Darstellung im Waschhaus hat auf das Publikum im Ambigu stets großen Eindruck gemacht. Naturalistisch in gutem Sinne sind aber auch die Szenen, die bei Zola selbst so selten sind, die aber inmitten all des Schmutzes so wohltuend wirken, z. B. die idyllische Familienszene an der Arbeitsstätte Coupeaus und die wundervolle kleine Liebesszene zwischen Gervaise und Coupeau. Hier sehen wir endlich einmal eine der wenigen Stellen, wo der Naturalismus Schönes malt, ohne unwahr zu sein. Daß groteske und komische Szenen ihre Wirkung auf ein gewisses Publikum nie verfehlen, wissen wir aus Erfahrung, und da die Verfasser ja mit den Möglichkeiten der Bühnenwirkung vertraut waren, so haben sie sich dieses Mittels angemessen bedient. Als besonders gut im Sinne des Naturalismus bezeichnet Zola selbst die Wahl der Kostüme.

Gesamtschau.

Wir müssen also sagen, daß trotz vieler guter Bestandteile das Stück durch seine unnatürlich und melodramatisch gehaltene Handlung leidet, daß es seine Wirkung in der Hauptsache Bedingungen verdankt, die zu einem guten Teil außerhalb jeder Kunst liegen. So können wir wohl verstehen, wenn Francisque Sarcey (Quarante Ans de Théâtre, S. 19) sagt:

> „Je trouve ce spectacle très répugnant et ne comprends rien à la frénésie d'admiration qu'a marquée le public".

Vielleicht ist die Wirkung auf das Volk gerade deshalb so groß gewesen, weil bis auf die Sterbeszene Coupeaus im Stück keine physiologischen Probleme enthalten sind, für die beim Volke kaum ein starkes Interesse vorhanden ist. Wenn „L'Assommoir" erziehlich sein soll, so ist freilich die Aufführung in einem Theater zweiten Ranges nötig; denn nur so kann es zu den Klassen, für die es berechnet ist, sprechen.

Zola als Kritiker des Dramas ist verständlich in seiner Nachsicht und seiner zum Teil übergroßen Begeisterung. Zweifellos steht aber der künstlerische Wert des Romans turmhoch über dem des Dramas, das eigentlich nur eine technisch gelöste Aufgabe ist.

2. Nana.

Der Roman.

Dieser Roman spielt zur Zeit der Weltausstellung von 1867 meist in Paris. Nana, Tochter der Gervaise aus „L'Assommoir", ist nach dem abenteuerlichen Leben in der Verkommenheit einer Pariser Straßendirne als erlesene Schönheit von dem Theaterdirektor Bordenave „entdeckt" worden und spielt nun in „La Blonde Vénus" die Titelrolle. Sie hat einen Geliebten, Daguenet, der erst 17 Jahre alt ist, aber doch schon viel Geld mit Frauen durchgebracht hat.

Wir tun einen Blick in die Intrigen der Schauspieler untereinander. Bordenave ist ein gerissener Geschäftsmann, der weiß, was er dem Publikum bieten muß, um seinen Geschmack zu befriedigen.

Das Stück „La Blonde Vénus" ist von geringem Wert und läßt das Publikum bei seiner Erstaufführung zunächst kalt, so daß bezahlte Claqueure echten Beifall vortäuschen müssen. Endlich erscheint die erst achtzehnjährige Nana in leichten, duftigen Stoff gehüllt. Sie spielt sehr schlecht, und da auch ihr Gesang die Leute enttäuscht, so wird schon auf mehreren Plätzen Unzufriedenheit laut, und nur der Ausruf eines von Nanas Schönheit hingerissenen jungen Mannes: „C'est très chic!" rettet das Stück vor der völligen Ablehnung. Nun erkennen auch die Tadler die Schönheit Nanas und zollen ihr bis ans Ende des Stückes reichen Beifall. Nana, die im Stück die Allgewalt der Frau verkörpert, erobert die Herzen der Männer im Sturm.

Nana wohnt in einer großen Wohnung auf dem Boulevard Haussmann, die ihr ein reicher Russe gemietet hat. Daguenet verbringt die Nacht nach der Aufführung bei ihr. Sie schenkt ihre Gunst aber auch anderen Männern. Ihre Kammerzofe Zoé weiß ihr geschickt alle Unannehmlichkeiten zu ersparen. Diese ist nach dem großen Theatererfolg Nanas überzeugt, daß die Zukunft ihrer Herrin gesichert ist. Vorläufig ist diese aber noch häufig in Geldverlegenheit, obwohl sie von einem ihrer Verehrer jeden Monat 1000 Franken erhält. Wenn das Geld alle ist, verkauft sie sich durch die Vermittlung der Kupplerin Tricon an fremde Männer. Auf diese Weise verschafft sie sich auch einmal 400 Franken, die sie notwendig braucht, um ihr Kind, das sie mit 16 Jahren bekommen hat, von seiner Pflegemutter auf dem Lande nach Paris kommen zu lassen. Es soll bei Frau Lerat, die wir auch schon aus „L'Assommoir" kennen, erzogen werden. Nana ist ungebildet und abergläubisch. Ihre Briefe läßt sie durch eine Freundin schreiben. Blumenspenden und Besuche der jungen Pariser Lebemänner lassen sie kalt, und es bedarf der ganzen Überredungskunst der

Zofe, um sie zu veranlassen, daß sie den Grafen Muffat de Beuville und dessen Schwiegervater, den Marquis de Chouard, empfängt. Beide haben sie im Theater gesehen und kommen, angeblich, um von ihr eine Spende für die Armen zu erbitten. Nana durchschaut sie, gibt aber trotzdem ihre letzten 50 Franken hin. Zoé schickt alle anderen Besucher fort, zuletzt auf Nanas Drängen auch den steinreichen jüdischen Bankier Steiner. Zuletzt findet Nana doch noch einen jungen Mann in einem Zimmer. Es ist George Hugon, der im Theater jenen begeisterten Ausruf getan hatte. Nana erlaubt ihm wiederzukommen. Die Türglocke tönt fast ununterbrochen; doch Nana ist für niemand mehr zu sprechen. Um wieder etwas Geld zu haben, borgt sie sich von ihrem Friseur 100 Franken. Dann verläßt sie mit einem Freunde das Haus über eine Nebentreppe.

In dem Hause des Grafen Muffat ist eine kleine Gesellschaft versammelt. Man spricht von den Gästen, die zur Weltausstellung erwartet werden, so auch von Bismarck, den manche für geistreich, andere wieder für dumm halten. Einige Herren der Lebewelt verabreden sich zu einer Zusammenkunft bei Nana, die am nächsten Tage nach dem Theater eine große Gesellschaft gibt. Einer der Herren, Fauchery, ladet in Nanas Namen auch Muffat ein; doch dieser, der unter dem Einfluß eines Geistlichen, eines Jesuiten, steht, lehnt ab.

Nana hat zwei Geliebte, von deren Geld sie bisher gelebt hat, verabschiedet, da sie glaubt, auch ohne sie ihrer Zukunft sicher zu sein. Bei dem Gastmahl, das sie gibt, kommt unter der Wirkung des Alkohols bald eine ausgelassene Stimmung auf. Nana, die durch das Fernbleiben des Grafen Muffat enttäuscht ist, widmet sich ausschließlich dem Bankier Steiner und wird seine Geliebte. Den verzweifelten Daguenet tröstet sie und lädt ihn sogar für den nächsten Tag zu einem Schäferstündchen ein.

Im nächsten Kapitel läßt uns Zola einen interessanten Einblick in das geschäftige Treiben hinter den Kulissen während einer Vorstellung tun. In einer Pause läßt sich ein hoher Gast, der Prinz von Schottland, in das Ankleidezimmer Nanas führen. Ihm schließen sich Muffat und dessen Schwiegervater an. Sie überraschen Nana, als sie fast nackt ist, und unterhalten sich mit ihr, während sie sich umzieht. Ihre Schönheit zieht besonders Muffat immer mehr in ihren Bann. Nana verabredet ein Zusammentreffen mit dem Prinzen; Muffat, der sie in einem unbewachten Augenblick küßt, vertröstet sie auf später. Sie lädt ihn in das Landhaus ein, das ihr Steiner gekauft hat.

Bald sehen wir den Grafen Muffat mit seiner Familie in der Nähe von Nanas Landhaus zu Besuch bei der Mutter des jungen George. Mit der Zeit stellen sich auch andere Verehrer Nanas ein. Diese empfindet für kurze Zeit wahre Liebe für George und verbringt mit ihm viele romantische Liebesnächte. Der Graf Muffat versucht vergeblich, sich Nana zu nähern. Diese schwört George, daß sie ihn allein liebt und fordert auch von ihm Schwüre ewiger Liebe. Eines Tages nimmt George auf Nanas Drängen an einer Ausfahrt teil, die sie mit Pariser Freunden unternimmt. Unterwegs treffen sie auf Frau Hugon, und diese erkennt ihren Sohn. Nana ver-

sucht kurze Zeit, wirklich ehrbar zu leben, gibt sich aber doch dem Grafen Muffat hin und kehrt nach Paris zurück.

Bald betrügt sie dort auch Muffat. Dieser leidet sehr darunter, kommt aber nicht von ihr los. Er gibt ihr die intimsten Dinge aus seiner Ehe preis. Trotzdem weist sie ihm und gleichzeitig mit ihm auch Steiner, die Tür, als sie, einer Laune folgend, ein neues Liebesverhältnis mit dem Schauspieler Fontan angeknüpft hat.

Nana zieht mit Fontan in eine bescheidene Wohnung, nachdem sie alle Kostbarkeiten zu Geld gemacht hat. So wie die andern Männer an ihr gehangen haben, so hängt jetzt Nana an Fontan. Sie glaubt ihn zu lieben und erträgt von ihm die grausamsten Demütigungen, seinen Geiz und seine Brutalität. Sie gibt sich sogar anderen Männern hin, um für den Haushalt Geld zu beschaffen, und muß zuletzt doch erleben, daß Fontan sie mit einer anderen Frau betrügt und sie verstößt. Sie sinkt moralisch immer tiefer. Ihre verkommene Freundin Satin führt sie in die Kreise von Frauen ein, die in geschlechtlichen Verirrungen Befriedigung suchen, und auch Nana gibt sich diesem Laster hin. Einmal fällt sie beinahe in die Hände der Sittenpolizei. Bei ihrer Tante sieht sie ihr Kind wieder, dem es körperlich nicht gut geht.

Nun kehrt Nana ins Theater zurück. Muffats Vermittlung verschafft ihr die Rolle der ehrbaren Frau; doch nach einigen unrühmlichen Versuchen verzichtet sie auf die Bühne. Muffat liegt wieder zu ihren Füßen. Er stellt ihr ein prunkvoll eingerichtetes Haus zur Verfügung.

Nun lebt Nana wie eine Fürstin. Sie hat eine zahlreiche Dienerschaft, Pferde, Wagen, reiche Toiletten, 12 000 Franken Monatsgeld und noch viele Geschenke und lebt trotz aller Schwüre wie vorher mit ihren Freunden. Sie richtet den Grafen Muffat und auch die meisten ihrer übrigen Anbeter finanziell zugrunde. Muffat verliert im Verkehr mit ihr jeden inneren Halt und duldet, daß sie Einfluß auf das Leben seiner Familie gewinnt. In dieser Zeit sucht sie auch ihren Sohn öfter auf als sonst. Eines Tages bringt sie ihre alte Freundin Satin mit in ihr Haus, und das alte Leben mit ihr fängt wieder an. Muffat weiß es und muß es dulden. Nana sehnt sich sogar mit Satin in den Schmutz ihrer Vergangenheit zurück. Obwohl sie doch selbst aus einfacher Familie stammt, ist sie oft ungerecht gegen die Dienstboten. Sie ist eine Gegnerin aller republikanischen Bewegungen und tritt wie Muffat überzeugt für den Kaiser ein. Durch den Anblick einer zerlumpten Bettlerin, die man in Erinnerung an frühere glanzvolle Zeiten „reine Pomaré“ nennt, wird sie zu wildestem Lebensgenuß angestachelt.

Ihren größten Triumph feiert Nana bei dem Pferderennen im Bois de Boulogne, als das Pferd, das einer ihrer Geliebten, Vandeuvres, nach ihr benannt hat, einen ersten Preis davonträgt. Sie selbst gewinnt viel Geld, Vandeuvres jedoch, der seine zerrütteten Finanzen durch eine betrügerische Handlung großen Stils aufbessern will, hat Unglück, verliert seine Ehre und nimmt sich das Leben. Von nun an geht es mit Nana ebenfalls bergab. Eine Fehlgeburt erinnert sie daran, daß auch sie nur ein Weib

ist wie alle andern; doch nach kurzer Zeit nimmt sie ihr altes Leben wieder auf. In einer vorgetäuschten Anwandlung edler Gefühle überredet sie den Grafen Muffat, sich wieder mit seiner Frau auszusöhnen, ohne allerdings auf ihn zu verzichten, da sie sein Geld noch dringend braucht.

Auf Nanas Drängen willigt Muffat in eine Verheiratung seiner einzigen Tochter mit Daguenet, dem früheren Geliebten Nanas. Bei der Hochzeit, zu der auch Nana erscheint, sind 500 Gäste anwesend. Alles ist so üppig, daß die alten Freunde der Familie erkennen, daß deren Schicksalsstunde geschlagen hat.

Muffat kann auch jetzt nicht von Nana lassen, und all sein Reichtum schwindet in ihren Händen dahin. Sie bringt auch Philippe Hugon so weit, daß er für sie zum Dieb wird. Lachend schlägt sie dann seinen Heiratsantrag ab und weist bald darauf die Werbung Georges zurück, der sie ebenfalls zu seiner Frau machen will. Aus Verzweiflung sticht sich George eine spitze Schere in die Brust. So findet ihn seine Mutter, als sie Nana die Nachricht von der Verhaftung Philippes bringt. Nana fühlt sich an dem Unheil, das die Familie Hugon trifft, unschuldig und ist ganz verzweifelt, als sie merkt, daß die anderen Menschen anders urteilen als sie. Zu ihrer Geldgier und Launenhaftigkeit Muffat gegenüber kommt jetzt noch die Brutalität, mit der sie ihm das Leben schwer macht.

Plötzlich verschwindet Nana. Man hat sie noch einmal in einem Feenstück auf der Bühne gesehen und zwar mit großem Erfolg. Nun fährt sie nach Ägypten; kein Mensch kennt ihre Adresse. Nach einiger Zeit kommt sie mit märchenhaften Reichtümern, die von einem russischen Prinzen stammen, nach Paris zurück. Sie findet ihr Kind an den Pocken erkrankt und steckt sich selbst an. Sie stirbt in einem feinen Hôtel unter der Obhut ihrer früheren Freundinnen, während große Trupps von Menschen auf der Straße marschieren unter dem Rufe: „A Berlin! A Berlin!"

Nana.

Das Drama. (W. Busnach.)

W. Busnach hat „Nana" auf die Bühne gebracht. Die Vorfabel des Stückes, die klar aus der Exposition im I. Akt hervorgeht, deckt sich im wesentlichen mit der Einleitung des Romans. Der I. Akt spielt am Tage nach der Aufführung. Wie im Roman erhält Nana in ihrer Wohnung den Besuch der Lebewelt von Paris. Es treten auf: Daguenet, Steiner, La Faloise, George Hugon, Muffat und sein Schwiegervater, der Marquis de Chouard. Steiner schenkt Nana das Haus auf dem Lande.

Der II. Akt zeigt Nana, wie sie auf dem Lande Besuch empfängt: Schauspieler und die bekannten Herren der Pariser Lebewelt, unter ihnen auch George Hugon. Nana scheint für ihn wahre Liebe zu empfinden und will mit ihm zusammen auf dem Lande bleiben. Georges Mutter und sein Bruder Philippe stören eine Liebesszene zwischen Nana und George. Steiner bemüht sich vergeblich, Nana als Geliebte zu gewinnen. Dagegen

erhält Muffat ihre Zusage, und sie faßt den Entschluß, nach Paris zurückzukehren.

III. Akt. Nana ist Muffats Mätresse. Doch auch Daguenet, Steiner und George verkehren in ihrem Hause. Sogar Philippe erliegt der Versuchung und wird Nanas Anbeter. Nana ist auf der Höhe ihres Glückes. Sie wird gewarnt durch die Erzählung einer heruntergekommenen Kurtisane und hat Furcht vor ihrer eigenen Zukunft.

Der IV. Akt bringt die Lösung von Muffat. Nana will mit Philippe ein neues Leben anfangen. Aber es ist zu spät. Philippe hat wie im Roman Geld unterschlagen und wird verhaftet. George verübt wie dort vor den Augen Nanas Selbstmord. Frau Hugon flucht Nana in grenzenloser Verzweiflung. Steiner erlebt bei seiner Werbung um Nana eine neue Enttäuschung; Muffat lernt ihr wahres Wesen kennen.

V. Akt. Der Fluch der Frau Hugon geht in Erfüllung. Nana wird am Sterbebett ihres Kindes von der gleichen Krankheit, den Pocken, ergriffen und stirbt verlassen in einem Hôtel.

Kritik.

Schauplatz.

Wieder ist die Zahl der Schauplätze im Drama eingeschränkt. Aus bühnentechnischen Gründen hat man eine Szene weggelassen, in der die im Roman sehr gut gelungene Beschreibung des Pferderennens ihren Niederschlag gefunden hatte.

Umwelt.

Die Unmöglichkeit, Dekorationen zu schaffen, die den sorgfältigen Beschreibungen der Örtlichkeiten Zolas gleichkommen, macht sich auch in dem Drama „Nana" deutlich fühlbar. Das Stück steigt nicht so tief in die Abgründe der menschlichen Gesellschaft hinab. Wohl hören wir von Mätressen und Kurtisanen; aber wir werden doch nicht mit dem Milieu der Straßendirnen und der Sittenpolizei bekanntgemacht. Das politische Leben der Zeit spiegelt sich im Drama nicht wieder. Der Kreis der Personen um Nana ist naturgemäß stark verkleinert worden. Das war auch nicht anders möglich; denn allein die Unzahl ihrer Verehrer hätte eine zu große Verwirrung für das Publikum herbeigeführt.

Empfindungen der Zuschauer.

Als das Stück zum ersten Male aufgeführt wurde, erwarteten viele Zuschauer die Darstellung von Sinnenreizen und schmutzigen Dingen, die der ihnen bekannte Roman gleichen Namens enthält. Sie wurden enttäuscht; denn Busnach hat alle Stellen weggelassen, die nach seiner Meinung anstößig wirken konnten. So verschwand

die unverhüllte Behandlung erotischer Dinge und der schlimmsten Verfallserscheinungen der menschlichen Gesellschaft (z. B. Liebschaften, Dirnenwesen, geschlechtliche Verirrungen, jede grelle Darstellung der Verworfenheit Nanas, dabei auch ihr wollüstiges Herumwühlen im Schmutz ihrer Vergangenheit). Die Fehlgeburt Nanas wird ebensowenig erwähnt wie die Renées. Einen Selbstmordversuch aus verschmähter Liebe hätte wohl auch kein anderer naturalistischer Schriftsteller mitten im Stück auf die Bühne gebracht. Aber auch die Stellen des Romans kehren nicht wieder, die sich mit Religion und Politik befassen, weil Busnach wahrscheinlich annahm, daß gerade diese Fragen leicht zu einem Streit der Meinungen Anlaß geben und damit das Stück mit gefährden konnten. Vielleicht wird aus dem gleichen Grunde verschwiegen, daß Steiner Jude war.

Die Gestalt Nanas konnte im Rahmen des Romans nicht mißverstanden werden, auch wenn Zola sie wie eine echte Herrscherin in Macht und Ansehen zeichnete. Eine solche Darstellung konnte auf der Bühne leicht zu Mißverständnissen führen und Anstoß erregen und auch der Kritik Anlaß zu Angriffen bieten. Busnach hat sie daher auf der Bühne nicht zu all den Triumphen emporgeführt wie Zola.

Handlung.

Die Handlung des Stückes steht auf sehr schwachen Füßen. Es ist eigentlich nur die Gestalt Nanas, die das Stück zusammenhält. Dem Titel nach müßte Nana die Hauptrolle spielen. Dazu hat sie aber Busnach viel zu passiv gezeichnet. Alle Männer umschwärmen sie, und sie läßt sich von den Ereignissen treiben. („Je vis sans savoir." [Trois Pièces, S. 281]). Als sie am Ende des Stückes ihre passive Rolle aufgeben und mit Philippe glücklich werden will, ist es zu spät. Die ersten Akte rollen mit schwach entwickelter Handlung fast in epischer Breite ab. Erst der IV. Akt ist reich an Handlung. Im Vergleich zum Roman ist die Handlung des Stückes an sich wie immer zusammengedrängt. So erscheint z. B. anstelle des ausführlichen Berichts von den romantischen Liebesnächten in Nanas Landhaus im Stück nur die Darstellung einer kurzen Liebeständelei. Nana weist die stürmischen Werbungen Georges zurück und empfindet wohl nur Freundschaft für ihn. Weit ausführlicher hören wir im Stück von Nanas Verhältnis zu Philippe. Zwar saugt sie diesen nicht aus wie im Roman; doch opfert er ihr freiwillig all sein Geld und wird für sie noch dazu zum Dieb. Im Roman zeigt sich Nana dreimal auf der Bühne. Im Drama verzichtet sie nach dem ersten Male endgültig. Verkürzt wird auch die Besuchsszene auf dem Lande dargestellt. Im Roman reist Nana wirklich ins Ausland; im Stück spricht sie nur im

Fiebertraum von dieser Absicht. Nanas Triumphe, die im Roman mehrere Kapitel füllen, werden nur mit ein paar Worten im Gespräch ihrer Freundinnen erwähnt. Um das Bild der zerrütteten Ehe Muffats zu vervollständigen, stellt Zola das ehebrecherische Treiben der Gräfin dar. Bei Busnach wird nur kurz erwähnt, daß sie sich mit einem Juristen aus dem Ministerium rächt. In Bezug auf Muffats Geschick geht Busnach über den Roman hinaus, indem er gegen Ende des Stückes berichten läßt, daß er sich in einem Pflegeheim (Maison de gâteux) befindet. Neu ist die Ausmalung der Sterbeszene Nanas, ebenso die Ausspinnung der Szene, in der Philippe Nana erobert.

Die dramatischen Bestandteile.

Busnach hat in Nanas Verhältnis zu Philippe eine verhältnismäßig lose dramatische Verbindung für das Stück geschaffen. Die Tändelei des Romans wird durch eine tiefe Zuneigung abgelöst, die so stark ist, daß Nana alle Beziehungen zu Muffat und anderen Männern löst und mit Philippe fliehen will, als sie von seinen Verfehlungen hört. Es wird gezeigt, wie in Philippe eine Wandlung vor sich geht, die jedoch sehr überraschend kommt, da er vorher ein sehr hartes, wenn auch wahres Urteil über Nana gefällt hat. Erst der IV. Akt zeigt eine Reihe wirklich dramatischer Momente. Es wäre für den dramatischen Aufbau und auch für die ästhetische Wirkung des Stückes von Vorteil gewesen, wenn nicht noch ein V. Akt mit dem Tode Nanas gefolgt wäre; denn der Tod kommt im Drama nur als etwas rein Zufälliges, das mit der Handlungsführung der vorhergehenden Akte in keinerlei innerem Zusammenhang steht. Die künstliche, melodramatische Verbindung mit dem Fluch der Frau Hugon schadet dem Gesamtbild. Die Handlung hätte von Anfang an wirklich dramatisch gestaltet werden können, wenn Busnach die Mutter Philippes und Georges im Kampfe gegen Nana und ihr Milieu aktiver gezeichnet hätte. Nana kann in dramatischem Sinn nicht als Charakter gelten.

Charaktere.

Die oben erwähnte Aktivität Nanas, die sich in ihrer Grausamkeit, Herzlosigkeit, Hemmungslosigkeit, Raffiniertheit und in ihrem Zynismus äußert, findet, wie auch schon oben erwähnt, im Stück keinen gleichwertigen Ausdruck. Nana bemüht sich nicht mehr darum, Muffat zu gewinnen, wie sie es im Roman sogar zweimal tut. Sie stellt auch nicht mehr jene hohen materiellen Ansprüche an ihn, sondern Muffat bietet ihr selbst all sein Vermögen an. Im Stück erscheint Nana weniger schamlos. Sie lockt nicht wie im Roman die intimsten Dinge über das eheliche Leben Muffats aus diesem heraus. Sie sagt ihm nicht: „Je ne puis pas refuser

ça à mes pauvres amis", als er sie einmal überrascht. Im Stück erfahren wir von keiner wirklichen Untreue Nanas gegenüber Muffat, während sie ihm im Roman weder treu sein wollte noch treu sein konnte. Selbst als Muffat im Drama (Ende des IV. Akts) seinen Schwiegervater aus einem Zimmer Nanas herauskommen sieht und glaubt, sie habe ihn mit diesem betrogen, wissen wir, daß er sich irrt. Busnach hat seine Nana geistig unbedeutend und ungebildet erscheinen lassen. Sie kennt nicht einmal die Geschichte von Paul und Virginie. Im Roman gibt sie (S. 309) ein Urteil über Bücher ab, das die Beschäftigung mit den neuesten Erscheinungen verrät, da sie über naturalistische Bücher spricht.

Auch die Person des jüdischen Bankiers Steiner weist große Veränderungen auf. Im Roman ähnelt dieser sehr dem Marquis de Chouard und lebt auch so unbeherrscht im Genuß wie dieser. Auch er kann nicht ohne Geliebte leben. Eine besondere Schwäche ist sein Bestreben, schöne Schauspielerinnen sein eigen zu nennen, und er gibt zu diesem Zwecke Unsummen aus. Im Stück ist, wie schon oben erwähnt, nicht mehr die Rede davon, daß er Jude ist. Hier ist er in einer grotesken Verzerrung dargestellt. Die klägliche Rolle, die er spielt, erinnert an die des Shakespeareschen Falstaff. Er schenkt Nana ein Landhaus und darf dafür auf dem Billard schlafen. Als er eben seine Werbung vorbringt, fällt er ins Wasser und macht sich lächerlich. Er erhält schließlich von Frau Maloir, die er im Dunkeln für Nana hält, eine Ohrfeige.

Von den übrigen Abweichungen möchte ich nur noch diejenige erwähnen, die bei der Charakterisierung des Marquis de Chouard vorgenommen wird. Von Anfang bis zu Ende ist er im Roman der entartete Lebemann, der nichts als sein schrankenloses Genußleben kennt. Busnach stellt ihn wesentlich günstiger dar. Wohl erfahren wir, daß er früher intime Beziehungen zu Nana gehabt hat. Doch setzt er diese nicht fort, sondern versucht im Gegenteil, durch ein großes materielles Opfer seinen Schwiegersohn Nanas Einfluß zu entziehen.

Motivierung.

Der dramatische Aufbau des Stückes zeigt, daß sich Nana von Muffat nicht aus einem Gefühl des Ekels und der Unersättlichkeit trennt, sondern weil sie eine tiefe und hingebende Liebe für Philippe empfindet. Eine Schwäche der Motivierung läßt sich in der schon oben erwähnten Wandlung Philippes erkennen. Diese kommt zu unvermittelt. Anlaß dazu geben der äußere Eindruck der Schönheit Nanas und ein wenig Rührseligkeit.

Von der künstlichen Verknüpfung des Schlusses mit dem Fluche der Frau Hugon war schon oben (S. 92) die Rede. Nana stirbt nicht, weil sie im Kampfe mit einer höheren Gewalt unter-

liegt, sondern weil ihr eigenes Kind sie angesteckt hat, als sie es pflegen wollte.

Lebenswahrheit.

Busnach beseitigt meines Erachtens eine Unwahrscheinlichkeit, die wir bei Zola finden, indem er nicht ausdrücklich auf eine künstlerische Begabung Nanas hinweist. Bei ihm heißt es in Bezug auf den japanischen Salon in Nanas Wohnung, daß sie ihn auf der Ausstellung gesehen hat. Zola dagegen sagt:

> „Elle étonna l'architecte par des idées qu'elle avait gagnées d'un coup aux raffinements du luxe, en fille du pavé de Paris ayant d'instinct toutes les élégances" (S. 286).

Im übrigen können wir bis auf die oben erwähnten Schwächen gegen die Lebenswahrheit des Stückes keine Einwendungen machen. Busnach hat sich bemüht, in „Nana" ein Stück Leben auf die Bühne zu bringen und uns in das Leben und in die Schicksale einer Kurtisane einzuführen.

Gesamtschau.

Der Naturalismus kommt bereits in der Wahl des Gegenstandes zum Ausdruck. Naturalistisch ist auch Nanas Charakterisierung als zerstörende Macht und die Einflechtung banaler Dinge (Kartenspiel, Friseurszene). Ganz besonders naturalistisch ist die Darstellung von Nanas Tod. Hierin und in dem Hinweis auf die Vererbung, die in Nana wirkt, kommt wieder einmal die Physiologie, deren Anwendung im Drama Zola selbst ja so schätzt, zu ihrem Recht. Wie überall hat man sich auch in diesem Drama bemüht, die Bühnenausstattung dem wirklichen Leben nachzubilden. Den Glanzpunkt des Stückes bildet in dieser Beziehung im II. Akt ein wirklicher Apfelbaum, von dem wirkliche Äpfel gepflückt und geschüttelt werden. Auf der Bühne ist sogar einmal ein kleiner Bach mit einem Wasserfall zu sehen. Trotzdem müssen wir feststellen, daß in „Nana" der Naturalismus nicht so stark ist wie in „L'Assommoir", weil dort das Thema ein vom naturalistischen Standpunkt aus noch tieferes Eindringen in den Stoff ermöglichte. Auch die Sprache ist in „Nana" weniger naturalistisch. Vom ästhetischen Standpunkt aus jedoch ist „Nana" etwas wertvoller, weil Busnach die moralische Wirkung, die er von dem Stück erwartet, nicht im gleichen Maße durch aufdringliche und daher unecht wirkende Moralpredigten, sondern durch den Gesamteindruck des Stückes erzielen will, und weil keine künstlich eingefügte Intrige die Glaubwürdigkeit verdirbt.

Die Kritik hat Zola zum Vorwurf gemacht, daß er das Stück nicht selbst geschrieben hat. Er entgegnet:

„Reste la grosse question de savoir si j'ai collaboré à la pièce et dans quelle mesure. J'estime que je n'ai pas à répondre. On ne m'a pas nommé, cela doit suffire. Cherchez les causes, dites que j'ai juré de ne jamais rien signer en collaboration, ajoutez que Nana pourrait bien être une expérience et un acheminement, imaginez encore, que je veux un autre terrain. Et il y a de grandes chances pour que vous soyez dans la vérité. Mais ce sont là des suppositions. Un fait seul demeure: On ne m'a pas nommé, je ne suis pas de la pièce" (Trois Pièces, S. 199).

Aus diesen Wendungen erkennen wir wieder, daß eine Mitarbeit Zolas nicht ausgeschlossen ist.

Zola sucht die schlechte Aufnahme des Stückes bei der Erstaufführung aus der Zusammensetzung des Publikums zu erklären, das zum großen Teil aus Lust an Sensation ins Theater gekommen sei. Von ihm sagt er:

„Ils n'ont pas même l'air de se douter que, s'il se rencontrait un auteur, un directeur et des artistes consentant à faire une maison publique d'un théâtre, il existe une censure, qui interdirait immédiatement la piéce."

„Parbleu! le roman est libre, le théâtre ne l'est pas. Pour le dramaturge, le problème n'était pas de transporter sur les planches certains tableaux impossibles, mais d'y tenter la plus grande somme permise de vérités, dans le cadre mélodramatique de l'Ambigu; et j'estime que ce problème a été résolu par M. Busnach" (Trois Pièces, S. 201 und 202).

Da er nicht gezeichnet habe, sei auch keine regelrechte Schlacht im Namen der literarischen Theorie zu verlangen gewesen:

„J'ajoute qu'on était à l'Ambigu, dans un théâtre où la nécessité des grands décors s'impose, où il faut frapper fort si l'on veut frapper juste" (a. a. O., S. 203).

Zola hofft, daß die Bühne in naher Zukunft für den triumphierenden Naturalismus freigemacht werden wird:

„J'ai souvent répété, que les pièces tirées des romans, découpées en tableaux, me semblaient excellentes pour habituer le public à l'évolution naturaliste, malgré leur infériorité certaine comme unité d'action et comme puissance dramatique" (a. a. O., S. 204).

Das Stück wurde häufig gespielt. Am 25. 4. 1881 konnte man die 100. Aufführung feiern.

3. Pot-Bouille.

Der Roman.

Der 22jährige Octave Mouret, der in Plassans geboren ist, kommt mit einem kleinen ersparten Vermögen von Marseille nach Paris. Dort hat ihm Herr Campardon, ein Architekt, dessen Frau auch aus Plassans stammt, in einem vornehmen Hause, in dem er selbst wohnt, ein Zimmer gemietet.

Der Architekt erzählt dem jungen Manne von den Mietern des Hauses. Von allen spricht er mit Achtung, nur die Familie eines Schriftstellers erwähnt er flüchtig und geringschätzig.

Octave tritt eine Stellung in einem Modegeschäft, das der Familie Hédouin gehört, an. Dort ist auch die Kusine des Herrn Campardon beschäftigt, mit der dieser zur großen Überraschung Octaves ein Liebesverhältnis unterhält.

Octave nimmt seine Mahlzeiten in der Familie des Architekten ein. Frau Campardon ist leidend, und ihr Mann zeigt sich ihr gegenüber stets sehr besorgt und zärtlich. Ihre dreizehnjährige Tochter Angèle wird im Haus erzogen, damit sie nicht etwa in einer Pension schlechte Dinge lernt.

In dem gleichen Hause wohnt auch die Familie Josserand mit zwei heiratsfähigen Töchtern, Berthe und Hortense, und zwei Söhnen, Léon und Saturnin. Herr Josserand hat als Kassierer ein gutes Einkommen; aber seine Frau lebt weit über ihre Verhältnisse und erzieht ihre Töchter im gleichen Geiste. Ihr einziger Wunsch ist, sie recht bald und gut zu verheiraten. Sie macht ihrem Manne das Leben schwer, weil sie mit seinem Einkommen nicht zufrieden ist. Dieser müht sich oft bis in die späte Nacht hinein ab, durch Adressenschreiben noch etwas Geld zu verdienen. Léon erhofft durch eine intime Verbindung mit einer fünfzigjährigen Frau ein besseres Fortkommen. Hortense liebt einen Advokaten, der eine Verheiratung aber immer wieder hinausschiebt, weil er mit einer Geliebten zusammenlebt. Auch Saturnin macht der Familie viel Kummer; er ist geistig verblödet und fast arbeitsunfähig. Frau Josserand hält ein Dienstmädchen, Adèle, die trotz ihrer Unsauberkeit nicht entlassen wird, weil sie mit geringem Essen und wenig Lohn zufrieden ist. Herr Josserand ist rechtschaffen und pflichttreu, kann sich aber seiner Frau gegenüber nicht durchsetzen. Frau Josserand hängt am äußeren Schein und erzieht auch die Kinder zur Heuchelei. Sie zeigt Berthe, wie sie ihren Verehrern entgegenkommen muß, um sie an sich zu fesseln. Der blöde Saturnin liebt Berthe abgöttisch. Nur sie hat an seinen kritischen Tagen Einfluß auf ihn, und er versucht seinerseits, sie gegen schlechte Behandlung zu schützen.

Um jede Gelegenheit wahrzunehmen, die Töchter an den Mann zu bringen, ladet Frau Josserand jeden Dienstag Gäste ein. Besondere Rücksicht nimmt die ganze Familie auf Frau Josserands Bruder Bachelard, einen Pariser Lebemann, trotz seiner unfeinen und unanständigen Angewohnheiten. Man hofft, Berthe werde einmal von ihm eine gute Mitgift erhalten. Er ist sehr geizig, und wenn die Mädchen Geld von ihm haben wollen, müssen sie es ihm mit List abgewinnen. In seiner Gesellschaft sind oft sein Neffe Gueulin und Hector Trublot, die ebenfalls zur Pariser Lebewelt gehören. Trublot hält es immer mit den Dienstmädchen und verbringt mit ihnen die Nacht. Frau Josserand ladet auch Octave ein und ist sehr liebenswürdig zu ihm; auch Berthe gibt sich auf Befehl der Mutter große Mühe, ihm zu gefallen — doch alle Mühe ist vergeblich. Da ändert

Frau Josserand rasch ihren Kriegsplan und schickt die Tochter zu Auguste Vabre, einem unverheirateten Sohn des Hausbesitzers. Es gelingt Berthe, dessen Interesse zu erwecken.

Octave schließt Freundschaft mit der Familie Pichon, die neben ihm wohnt. Herr Pichon ist kleiner Beamter. Seine Schwiegereltern sind sehr stolz auf die Erziehung, die sie ihrer Tochter gegeben haben. Sie wollen nicht, daß diese viele Kinder hat. Das sei zu kostspielig. Octave trifft die kleine Frau einige Male allein in ihrer Wohnung; sie zeigt sich ihm gegenüber kalt, wird aber trotzdem nach einiger Zeit seine Geliebte.

Der nächste Empfangstag, zu dem Octave eingeladen wird, findet bei Herrn Duveyrier, dem Schwiegersohn des Hauswirts, statt. Auch Auguste und Berthe sind anwesend. Während die anderen Gäste politische Gespräche führen, verdreht ihm Berthe dermaßen den Kopf, daß er sie hinter dem Fenstervorhang küßt. Alle Anwesenden hören, wie Berthe sagt: „Vous me faîtes mal!" und als man rasch den Vorhang hebt, sieht man beide verlegen am Fenster stehen. Nun gibt es in den Augen der Gesellschaft kein Zurück mehr für den jungen Mann. Frau Josserand kostet den Triumph im Kreise der neuen Familie aus und spricht ungeniert von den 50 000 Franken, die Berthe von ihrem Onkel angeblich als Mitgift erhalten werde. Die Männer reden weiter von Politik, Kirche und Moral. Besonders Herr Duveyrier äußert strenge moralische Anschauungen. Mit einem traurigen Lächeln verfolgt der Abbé Mauduit die Entwicklung der Familienverhältnisse. Er sucht die Schwächen seiner Beichtkinder mit dem Mantel der Religion zu decken und benutzt seinen Einfluß dazu, daß wenigstens der äußere Schein gewahrt bleibt.

Mit der Zeit lernt Octave das Haus gründlich kennen und verliert die Achtung vor den Bewohnern. Die Hohlheit ihrer Moral zeigt sich schon bei dem Portier, der armen Leuten gegenüber unbeugsam auf dem Schein des Rechts beharrt, dem unsittlichen Leben der vornehmen Leute gegenüber jedoch die Augen schließt. Auch die Dienstboten des Hauses führen untereinander ein sittenloses Leben. Sie kennen die geheimsten Fehler ihrer Herrschaften und tauschen jeden Morgen vom Küchenfenster aus ihre Erfahrungen und Beobachtungen aus. Sie halten gute Freundschaft und sind nur gegen Adèle streng, weil diese so schmutzig ist und trotz des schlechten Essens bei ihrer Herrschaft bleibt.

Trotz vieler Bemühungen der Frau Josserand gibt Bachelard das von ihm erwartete Versprechen nicht. Sie will jedoch auf alle Fälle die Partie für Berthe zustandebringen. Ob die Ehe glücklich wird, kümmert sie nicht. Sie macht Versprechungen auf Grund einer Mitgiftversicherung, die in Wirklichkeit seit 15 Jahren nicht mehr besteht. Bachelard beteiligt sich an den unlauteren Machenschaften seiner Schwester, indem er in einer Besprechung mit Herrn Duveyrier die Mitgiftfrage regelt. Es werden 50 000 Franken versprochen, die in Raten von 10 000 Franken gezahlt werden sollen (die erste Rate 6 Monate nach der Hochzeit!). Bei dem Abschluß des Ehevertrages stellt Herr Josserand aufatmend fest, daß in dem Schriftstück nichts von jener Versicherung enthalten ist. Er schreibt noch in

der gleichen Nacht 2000 Adressen (das bedeutet eine Einnahme von 6 Franken), damit der Hochzeitsstrauß der Tochter schöner sein kann.

Kurze Zeit darauf findet die Hochzeit statt. Das Geld für die entstehenden Unkosten (2000 Franken) listet Berthe heimlich ihrem Bruder Saturnin ab, der in einer Nervenanstalt untergebracht ist. Es handelt sich dabei um eine Erbschaft, über die nur dieser verfügen darf. Zur Hochzeit sind 200 Einladungen ergangen. Die Feier in der Kirche läßt erkennen, daß die kirchliche Einsegnung nur als äußeres Beiwerk aufgefaßt wird, das man ohne innere Anteilnahme über sich ergehen läßt. Die eigentliche Feier wird durch einen Skandal gestört, den Théophile Vabre, der Bruder Augustes, herbeiführt, der seine Frau auf Grund eines verdächtigen Briefes der Untreue bezichtigt. Nach vielerlei Aufregungen läßt er sich jedoch einreden, daß der Brief von einem entlassenen Dienstmädchen stammt, und bittet seine Frau um Verzeihung.

Auf Veranlassung seiner Frau bringt Herr Campardon seine Kusine mit in seine Wohnung, und diese übernimmt die Führung des Haushalts und die Erziehung Angèles. Octave kommt nicht mehr zum Essen. Er hat vergeblich versucht, Frau Hédouin zu seiner Geliebten zu gewinnen. Sie nimmt ihm sein Bemühen nicht übel, doch er verläßt aus Scham und gekränkter Eigenliebe seine Stellung und tritt in das Geschäft Augustes ein. Frau Pichon erwartet ein Kind. Octave, der weiß, daß er der Vater dieses Kindes ist, führt die beiden Eheleute in ein feines Restaurant und hält sie dort frei.

Eines Tages wird der Besitzer des Hauses, der alte Herr Vabre, der bei den Duveyrier lebt, vom Schlag getroffen. Octave muß Herrn Duveyrier benachrichtigen. Dessen Frau gibt ihm selbst die Wohnung der Geliebten ihres Mannes an. Octave findet Herrn Duveyrier ganz verzweifelt, da ihm die Geliebte untreu geworden ist. Er kehrt sofort nach Hause zurück. Seiner Frau ist es sehr unangenehm, daß er nun keine Geliebte mehr hat, weil sie weiß, daß er seine Rechte als Ehemann wieder geltend machen wird. Herr Vabre lebt noch; doch man verheimlicht den anderen Mitgliedern der Familie seinen Schlaganfall, um die Wohnung in Ruhe nach einem Testament durchsuchen zu können.

Alle Verwandten sind empört, daß sie die Nachricht erst durch ihre Dienstboten erfahren haben, und machen den Duveyrier heftige Vorwürfe, aus Eigennutz gehandelt zu haben. Obwohl Herr Vabre nicht mehr zur Kirche gegangen ist, wird der Abbé gebeten, die Sterbesakramente zu bringen, weil man auch hierin den äußeren Schein wahren will. Der Sterbende kommt noch einmal zur Besinnung, kann aber nicht sprechen und stirbt, ohne die Sakramente empfangen zu haben. Bis zum Begräbnistage hat man weder das Testament noch Reichtümer gefunden. Die Anteilnahme der Hausbewohner am Begräbnis ist nur äußerlich. Während der Trauerfeier in der Kirche unterhalten sich die Männer auf den Kirchenstufen von Politik. Die meisten Stimmen sind gegen den Klerikalismus und das Kaisertum, nur hat man noch Furcht vor dem roten Gespenst. Am Abend gibt es in der Familie wieder Streit. Man findet nur eine geringe Summe und muß er-

kennen, daß der Verstorbene all sein Geld an der Börse verspekuliert und darüber hinaus noch dreimal eine Hypothek auf das Haus aufgenommen hat. Man will das Haus verkaufen und den Überschuß verteilen. Durch ein geschicktes Manöver bei der Versteigerung weiß Herr Duveyrier das Haus in seinen Besitz zu bringen, so daß die anderen Erben leer ausgehen und nur durch kleine Zugeständnisse entschädigt werden. Das Ende ist bittere Feindschaft innerhalb der Familie.

Nach einiger Zeit kommt Saturnin wieder nach Hause. Er wohnt bei Berthe. Diese versteht sich schlecht mit ihrem Manne, weil beide verschieden geartet und erzogen sind. Es kommt oft zu Streit, weil Berthe zu viel Geld ausgibt und oft ausgeht. Octave gewinnt durch mancherlei Geschenke die Gunst Berthes, und als sich Auguste einmal in einer zornigen Aufwallung an ihr vergriffen hat, wird sie die Geliebte Octaves.

Octave kommt nur selten allein mit Berthe zusammen, weil diese sich vor dem Dienstmädchen fürchtet. Nach einiger Zeit wird das Mädchen aber doch zur Mitwisserin, und bald kennen alle Dienstmädchen im Hause das Geheimnis. Eines Tages hört Octave, daß Frau Hédouin Witwe geworden ist. Da bedauert er, daß er nicht dort geblieben ist.

Als Auguste einmal angeblich nach Lyon gefahren ist, besucht Berthe den jungen Mann in seinem Zimmer. Doch sie ist unleidlich und führt einen Streit herbei. Plötzlich rüttelt Auguste an der Tür, dem das Dienstmädchen die Untreue seiner Frau verraten hat. Octave öffnet, und Berthe flieht, nur mit dem Hemd bekleidet, durch das Haus. Sie sucht Zuflucht bei den Campardon. Hier wird ihr aber jede Hilfe unter Berufung auf die Moral verweigert. Schließlich erbarmt sich Frau Pichon und gewährt Berthe Unterkunft für die Nacht.

Auguste will sich mit Octave schlagen, ist aber bald herzensfroh, daß ihm Verwandte und Freunde abraten, und so will er sich denn mit Entschuldigungen Octaves zufriedengeben. Als Auguste nach Hause kommt, stürzt sich Saturnin mit einem Messer auf ihn, und es kostet Mühe, ihn zu befreien. Saturnin kommt daraufhin wieder in eine Nervenheilanstalt. Die Anteilnahme der Verwandten an Augustes Unglück führt zu einer allgemeinen Versöhnung.

Berthe ist bei ihrer Mutter. Diese hat sie einen Tag vor dem Vater versteckt. Am zweiten Tage aber muß der Vater wegen Unwohlseins zu Hause bleiben. Berthe leistet ihm Gesellschaft und lügt ihm vor, Auguste sei noch in Lyon. Da erscheint dieser selbst und klagt Berthe an. Der Vater ist fassungslos, während seine Frau in hitzigem Wortgefecht Auguste die Schuld an den Ereignissen zuzuschieben sucht. Dann greift sie auch ihren Mann an und wirft ihm seine zu große Rechtschaffenheit vor. Ihrer Tochter Berthe hält sie eine Moralpredigt und wendet sich schließlich auch noch gegen Hortense. Da schleicht der Vater müde aus dem Zimmer. Draußen bricht er zusammen, und nach langem Krankenlager stirbt er.

Die Verwandten drängen Auguste, Berthe wieder aufzunehmen. Er stellt die Zahlung der versprochenen Mitgift als Bedingung, doch Herr Bachelard ist nicht bereit, für die Nichte einzutreten. Nach der Beerdigung ihres

Vaters führt der Abbé dann eine bedingungslose Versöhnung zwischen ihr und ihrem Manne herbei. Doch schon bereitet sich im Hause ein neuer Skandal vor. Herr Duveyrier wird von der Familie seiner Geliebten, die er mit großer Mühe wiedergewonnen hatte, aus der Wohnung hinausgeworfen, die er dieser für 30 000 Franken eingerichtet hatte. Das geht ihm so nahe, daß er einen Selbstmordversuch unternimmt, der jedoch fehlschlägt. Seine Frau regt sich nicht sonderlich darüber auf. Bei Frau Pichon ist das zweite Kind zur Welt gekommen, das wiederum Octave zum Vater hat. Alle Leute im Hause sind über den Schriftsteller empört, weil er einen Roman geschrieben habe, in dem sogar Herr Duveyrier vorkomme. Er habe in dem Roman schlimme Dinge von anständigen Menschen geschrieben und damit das Haus beschmutzt, in dem seine Familie ihr Unterkommen hat. Der Abbé bemüht sich vergeblich, zwei Dienstboten, die im Hause wie Mann und Frau miteinander leben, zu verheiraten, um das öffentliche Ärgernis zu beseitigen. Berthe entläßt ihr Dienstmädchen Rachel (eine Jüdin!) und muß noch einmal aus ihrem Munde hören, wie die Dienstboten über den Skandal ihrer ehelichen Untreue denken. Im Gespräch mit dem Arzt betrachtet der Abbé die Skandalgeschichten des Hauses vom religiösen Standpunkt aus. Der Arzt jedoch kommt zu philosophischen Überlegungen und führt die Verfallserscheinungen in den Familien besonders auf die Vererbung zurück. Er läßt seine Betrachtungen in einen Angriff gegen das Kaisertum ausmünden und spricht von dem Zusammenbruch der bürgerlichen Klasse.

Das Dienstmädchen Adèle weiß, daß es ein Kind bekommen wird; doch ist sie nicht sicher, ob Herr Duveyrier oder dessen Sohn der Vater ist. Aus Furcht vor Entdeckung und Strafe verheimlicht sie ihren Zustand und bringt das Kind allein in ihrer Dachkammer zur Welt. Sie setzt das kleine Wesen aus, schleppt sich mühsam wieder ins Bett und bleibt darin unter Vorspiegelung einer Verdauungsstörung nur einen Tag.

Eines Tages treffen die Bewohner des Hauses und ihre Freunde nach langer Zeit wieder einmal zusammen. Octave hat Frau Hédouin geheiratet und erscheint mit ihr ebenfalls. Man redet wieder von Politik. Heuchlerisch sieht man nur den Splitter in dem Auge anderer Leute und tut so, als ob kein Balken im eigenen Auge steckte. Zwischen Berthe und dem neu eingetretenen Gesellschafter Augustes spinnt sich ein Liebesverhältnis an. Hortense hofft immer noch auf ihre Verheiratung mit dem Advokaten. Das unsittliche Leben in den Familien hat sich nicht geändert, und der Abbé deckt wie früher lächelnd den Mantel der Religion über die Schwächen seiner Beichtkinder. Frau Duveyrier hat ihr Dienstmädchen Julie entlassen, das von ihrem Sohne angesteckt worden ist. Den Abschluß des Romans bilden die Gespräche der Dienstmädchen, die voll Verachtung auf ihre Herrschaften herabsehen. Als Julie das Haus verläßt, ruft sie voll Ekel aus: „C'est cochon et compagnie!"

Das Drama.

Der I. Akt zeigt Herrn Josserand in einem reich ausgestatteten Zimmer beim Adressenschreiben. Er erlaubt dem Dienstmädchen Adèle, schlafen zu gehen. Wir hören, wie diese mit Essen und Behandlung unzufrieden ist. Dann erscheint der Architekt Campardon, der im gleichen Hause wohnt, um Herrn Josserand Herrn Octave Mouret vorzustellen, den wir schon aus dem Roman kennen. Man spricht vom Eigentümer des Hauses, Herrn Dulaurier, und von den übrigen Hausbewohnern. Beim Abschied ladet Herr Josserand den Architekten und Octave für den nächsten Tag zum Essen ein. Nun bringt noch der Portier die Mietsquittung. Herr Josserand verläßt mit ihm einen Augenblick das Zimmer. Während Adèle die Läden schließt, hört man durch das geöffnete Fenster die Stimmen der Dienstmädchen, die sich wegen eines heruntergefallenen Lappens zanken und dabei die Neuigkeiten aus dem Hause austauschen. Nach einiger Zeit kehrt Frau Josserand mit Berthe und Hortense, die uns ebenfalls aus dem Roman bekannt sind, von einer Gesellschaft zurück. Wieder ist ein Versuch, Berthe zu verheiraten, fehlgeschlagen. Die beiden Mädchen stürzen sich mit Heißhunger auf einige kümmerliche Speisereste, die sie noch in der Küche vorfinden. Frau Josserand macht ihrem Manne Vorwürfe, weil er Adèle ins Bett geschickt hat, ist aber befriedigt, als sie hört, daß er Octave für den nächsten Tag eingeladen hat. Schließlich bricht sie aber doch noch einen Streit mit ihrem Manne vom Zaune, in dem es sich um die Verheiratung der Töchter handelt. Der Vater spricht von der falschen Erziehung der Kinder und warnt seine Frau vor Übereilung, die ihre Kinder ins Unglück stürzen könnte. Wie im Roman, so liebt auch im Stück Hortense einen Mann, den Hauptmann Verdier, dessen Eltern jedoch mit dieser Verbindung nicht einverstanden sind. Hortense will warten; doch ihre Mutter spottet darüber, daß sie noch an die Liebe glaubt. Wie im Roman erhält Berthe Vorwürfe über ihr zu wenig entgegenkommendes Verhalten dem letzten Verehrer gegenüber. Die Mutter gibt ihr auch die gleichen Verhaltungsmaßregeln wie dort.

II. Es ist Empfangstag in der Familie Josserand. Adèle, die sich nur an diesem Tage heimlich sattessen kann, beobachtet, wie Berthe und Hortense ihrem Onkel, Herrn Bachelard, 20 Franken entlocken. Sie duldet es, daß Herr Trublot sie heimlich kneift; denn „on ne peut pas se fâcher, quand c'est un monsieur qui vous pince" (Trois Pièces, S. 373). Dieser schwatzt ihr mit seiner Überredungskunst den Schlüssel zu ihrem Zimmer ab, damit er nach dem Empfangsabend dort auf sie warten kann. Frau Josserand gibt sich große Mühe, ihren Bruder zur Zahlung einer Mitgift für Berthe zu bewegen. Dieser verspricht jedoch nichts, weist aber auf die Mitgiftversicherung hin, von der wir schon im Roman gehört haben, und Frau Josserand ist von dem Gedanken des Bruders sehr entzückt. Trublot, Octave und später auch Bachelard sprechen dann von den Frauen. Unter den Gästen befinden sich Frau Hédouin, die Kusine des Architekten und

die Familie Dulaurier. Herr Dulaurier trieft von Moral. Doch als Octave hört, daß er eine Geliebte hat, ist es mit seinem Respekt vor den Hausbewohnern vorbei. Auf Frau Josserands Bitte trägt Trublot mit Berthe ein Musikstück vor, das aber durch das verspätete Erscheinen Augustes (der die gleiche Rolle spielt wie im Roman) einen Augenblick gestört wird. Nach dem Spiel wird eine minderwertige Limonade gereicht, dann geht die Musik weiter. Berthe soll eine Romanze von Mireïo singen. Octave, der das Umblättern besorgen soll, vergißt dies einige Male, so daß sich einige groteske Sinnzerreißungen ergeben. Berthe singt nur für Octave, doch er bleibt kühl. Da Frau Josserand einsehen muß, daß dieser nicht daran denkt, sich einfangen zu lassen, so gibt sie Berthe den Auftrag, ihre Aufmerksamkeit Auguste zuzuwenden. Die List gelingt, und als sich Auguste dazu hinreißen läßt, Berthe zu küssen, stellt sich die Mutter entrüstet und spricht von einer tödlichen Beleidigung. Noch ist der junge Mann ganz bestürzt, daß man ihm zumutet, Berthe zu heiraten; da hört er schon, wie sein Schwager bei der Familie Josserand in seinem Namen um die Hand Berthes anhält. In ihrem Triumph spricht Frau Josserand auch im Stück von der Mitgiftversicherung und von den Versprechungen ihres Bruders. Die Verwandten Augustes glauben daher an eine gute Partie und sind von der bevorstehenden Heirat entzückt.

III. Die Hochzeit hat stattgefunden. Berthe sitzt im Laden ihres Mannes an der Kasse. Wir erfahren, daß Octave seine erste Stelle verlassen hat, weil er Frau Hédouin hat küssen wollen, und daß er nun bei Herrn Vabre tätig ist. Aus den Worten der Verkäuferinnen hören wir, daß sich Octave bemüht, die Gunst Berthes zu gewinnen. Diese scheint öfters in Geldverlegenheit zu sein; denn das Dienstmädchen Rachel fordert von ihr 200 Franken, die sie ihr seit einem Monat geliehen hat, und droht, sie wolle sich an Herrn Vabre wenden. Berthe verspricht baldige Rückzahlung, weist aber Octaves Hilfe vorläufig noch zurück. Octave ist sehr freundlich zu Frau Pichon. Er erlaubt sich sogar ein paar Freiheiten ihr gegenüber und verspricht, ihr einige Bücher zu bringen. Sie hat Geschichten gern, die nicht wahr sind, wo man weint, die in Schlössern und Dachstuben spielen. Von dem unharmonischen Leben zwischen Berthe und ihrem Manne weiß auch Trublot, der dadurch in seiner Auffassung bestärkt wird, lieber gelegentlichen kleinen Ärger mit den Dienstmädchen hinzunehmen, als zu heiraten. Nach einiger Zeit kehrt Auguste heim. Er ist wütend, daß seine Frau so lange ausbleibt. Er hat in ihrem Zimmer eine bezahlte Rechnung für falsche Haare gefunden. Als Berthe mit ihrer Mutter erscheint, gibt es zuerst einen Streit zwischen dieser und dem Schwiegersohn, und dann folgt noch eine Auseinandersetzung mit Berthe, wie wir sie schon im Roman finden. Als Berthe droht, sie werde Schulden machen, kommt es fast zu Tätlichkeiten. Octave tröstet Berthe, und sie will seine Hilfe annehmen. Unerwartet erscheint Rachel und sieht gerade, wie Octave die junge Frau küßt. Da zieht sie sich unbemerkt zurück. Herr Josserand gibt seiner Tochter heimlich 200 Franken, damit sie ihre Schulden bezahlen kann.

IV. Octave erwartet Berthe in seinem Zimmer. Da läßt diese durch

Rachel bestellen, daß sie erst spät zu ihm kommen kann. Herr Vabre sei mit dem 7 Uhr-Zuge nach Lyon gefahren. Nach einiger Zeit kommt Frau Pichon zu Octave. Sie sprechen von den geliehenen Büchern, und Frau Pichon läßt sich von ihm küssen, nachdem er ihr seine Liebe beteuert hat. Als er wieder allein ist, erscheint Berthe aufgeregt und erschreckt, weil sie geglaubt hat, man verfolge sie. Die Zärtlichkeiten Octaves weist sie zurück und macht ihm in hysterischer Weise eine Szene. Dabei öffnet sie sogar unbedacht das Fenster und muß nun mit anhören, wie die Dienstboten über sie sprechen. Da klopft es plötzlich an der Tür, die gleich darauf aufgestoßen wird: es ist Auguste, den Rachel heraufgeführt hat. Octave tritt ihm entgegen, und Berthe kann enteilen. Er bietet Auguste Genugtuung im Zweikampf an, doch dieser will nichts davon wissen.

V. Berthe ist bei ihren Eltern. Man hat dem Vater wie im Roman erzählt, Auguste sei verreist. Herr Josserand, der seit einer Woche wegen Krankheit das Zimmer nicht verlassen hat, ist erfreut, Berthe einmal wieder bei sich zu haben. Er will seinen Dienst wieder antreten. Alle versuchen, ihn zurückzuhalten, um die Entdeckung der Wahrheit hinauszuschieben; doch er besteht auf seiner Absicht. Frau Josserand hat ihrem Schwiegersohn einen versöhnlichen Brief geschrieben, damit er seine Frau wieder aufnimmt. Gleichzeitig hat sie ihm die Zahlung der 50 000 Franken Mitgift versprochen, da sie hofft, daß ihr Bruder diese Summe zur Verfügung stellen wird. Sie erfährt jedoch, daß Bachelard am gleichen Tage seine kleine Freundin verheiratet und ihr 50 000 Franken geschenkt hat. Adèle will ihre Stellung bei der Familie Josserand aufgeben, weil ihr der Eigentümer des Hauses in einer anderen Straße ein Zimmer eingerichtet hat. Da kommt Herr Josserand wieder nach Hause, da sich sein Zustand verschlimmert hat. Nun will er einen ruhigen Tag im Kreise der Familie verbringen. Wie im Roman erscheint aber Auguste, und es kommt alles an den Tag. Der Vater fühlt sich ganz elend. Frau Josserand macht Berthe heftige Vorwürfe, und als diese sagt, die Mutter sei durch ihre falsche Erziehung an allem schuld, da kann sie nur das Eingreifen des Vaters vor Schlägen schützen. Er klagt seine Frau mit harten Worten an, beklagt aber gleichzeitig seine eigene Schwäche. Er sagt sich von Frau und Tochter los und will mit Hortense von ihnen fortgehen, um diese der Ansteckung zu entreißen. Als er nach Hortense ruft, hört sie nicht. Dann findet er ihren Abschiedsbrief. Sie ist mit Verdier geflohen. Das ist für den unglücklichen Vater zu viel. Er stirbt an diesem Schlag des Schicksals. Seine letzten Worte sind: „Elles m'ont tué!"

Kritik.

Schauplatz.

Für die Schauplätze des Romans im Verhältnis zu denen des Dramas gilt dasselbe wie für die bisher besprochenen Stücke. Bei den weggefallenen Schauplätzen handelt es sich vor allem um Wohnungen und Gasthäuser. Aus bühnentechnischen Gründen läßt

Busnach in der Wohnung der Familie Josserand die Zimmer anders angelegt sein als im Roman. Das Arbeitszimmer des Herrn Josserand liegt im Drama nach dem Hofe zu. Dadurch wird es dem Verfasser möglich, die Gespräche der Dienstboten mit einzuflechten, die sich von ihren Küchenfenstern aus über den Hof hinweg unterhalten.

Umwelt.

Busnach beschränkt sich im Gegensatz zu Zola in der Hauptsache auf die Umwelt, mit der die Familie Josserand in Beziehung steht, und auch hier tritt eine Auswahl ein (wirtschaftliche Dinge, wie Kauf, Verkauf, Erbschaft und Erbschaftsregulierung, Börsenspekulation etc. verschwinden). Von wesentlichen Bestandteilen des Romans, die wegfallen, sind vor allem viele Beispiele von Heuchelei und doppelter Moral zu nennen, die sich bei Zola in großer Zahl finden (Herr Duveyrier behauptet z. B. allen Ernstes, daß der Ehebruch in wohlerzogenen Familien selten sei; man tadelt den Kaiser, weil er im Theater ein Stück erlaubt hat, das die Gesellschaft angreift etc.).

Empfindungen der Zuschauer.

Bei den Auslassungen, die aus Rücksicht auf Zuschauer und Zensur vorgenommen werden, handelt es sich wie immer um die meisten Beispiele Zolas von Sittenlosigkeit und Entartung (Ehebruch, uneheliche Kinder, Kindesaussetzung, Kuppelei, sexuelle Ausschweifungen der Lebewelt und der Dienstboten, Geschlechtskrankheit, unanständiges Benehmen in der Öffentlichkeit, Trunksucht usw.). Auch hier werden Fragen der Religion und der Politik nicht mehr behandelt (Kaiser, französischer Staat, Papst, Kirchenstaat, Königreich Italien, Expedition nach Mexiko, Religion als vorübergehendes Betäubungsmittel bei innerer Zerknirschung usw.). Rücksicht auf die Empfindungen der Zuschauer mag auch darin zu sehen sein, daß Busnach Berthes Dienstmädchen nicht mehr als Jüdin erscheinen läßt, von der sich die anderen Dienstboten bewußt fernhalten. Die Schilderung der Flucht erscheint auf der Bühne in abgeschwächter Form, ebenso auch der Streit zwischen Trublot und Adèle und der zwischen Berthe und ihrem Manne, der im Roman zu Tätlichkeiten führt, während es im Drama bei der Drohung bleibt.

Zola findet das Stück fast zu moralisch, weil es eine hohe Lehre enthalte. Er scheint auch keine anstößigen Stellen mehr darin zu finden. Anderer Meinung ist F. Sarcey [21]). Dieser tadelt die Sprache

[21]) Sarcey wendet sich in seiner Kritik in der Hauptsache an Zola selbst, den er als Mitarbeiter Busnachs bezeichnet (Quarante Ans de Théâtre, T. VII, S. 21).

des Stückes, die im Theater zu vulgär erscheine. Besonders verurteilt er die Sprache Bachelards und Trublots, deren Verhalten nach seiner Meinung auch auf der Bühne anstößig wirke:

„Eh bien, ces incongruités brutales, qui me déplaisent déjà dans le roman, me sont insupportables à la scène" (Quarante Ans de Théâtre, T. VII, S. 26).

Man muß sich in der Tat wundern, wie Zola im Ernst behaupten kann:

„Les deux personnages, pris au roman, sont tellement atténués, que je défie une femme vraiment honnête de s'en blesser" (Trois Pièces, Pot-Bouille, Préf. S. 333).

Sarcey sagt mit Recht:

„Ce Bachelard, ... n'est déjà pas très admissible dans le roman, où l'auteur s'est pourtant donné la peine de l'expliquer et de l'illustrer avec luxe. Au théâtre, où le commentaire manque, c'est tout bonnement un être ignoble et répugnant. On rougit à voir de jolies et d'honnêtes filles lui prodiguer des caresses pour lui carotter vingt francs qu'elles lui volent dans la poche de son gilet, sous l'œil indulgent de la mère qui les approuve."

„Quant à Trublot, c'est à exciter des haut-le-cœur. Il court après un souillon, dont ne voudrait pas le tourlourou de la caserne en face. Mais il aime le relent des cottes mal lavées, comme d'autres se plaisent à respirer la rose" (Quarante Ans de Théâtre, S. 27/28).

Sarcey ist dabei keineswegs grundsätzlich engherzig:

„Tout peut être mis au théâtre. Il n'y a que manière de l'y mettre" (a. a. O., S. 33).

Handlung.

Wie schon oben erwähnt wurde, lernen wir im Stück in der Hauptsache nur zwei Familien kennen. Damit fallen viele Nebenhandlungen weg, aber auch sonst fordert die notwendige Konzentration der Handlung Opfer. So entscheidet sich das Geschick Augustes bei einer einzigen Familienzusammenkunft. Eine Versöhnung zwischen den beiden Familien gibt es nicht mehr, da das Stück mit dem Tod des Herrn Josserand abschließt. Die seelischen Aufregungen setzen dessen Leben am gleichen Tage ein Ziel, während im Roman noch von einem langen Krankenlager die Rede ist. Die Dienstbotenliebschaften Trublots werden nur durch die Darstellung seines Verhältnisses zu Adèle, und auch hier weniger ausführlich als im Roman, beleuchtet. Auch das Liebesverhältnis des Architekten, ebenso wie das des Herrn Duveyrier, wird im Stück nur schwach angedeutet. Auch der Priester wird nur kurz erwähnt. Der Geliebte Hortenses tritt im Stück nicht selbst auf. Es erscheint nicht die Darstellung der Solidarität der Frauen, wenn es gilt, die Verfehlungen einer von ihnen zu bemänteln, und auch der Selbstmordversuch des Herrn Duveyrier fällt fort.

Der dramatische Aufbau des Stückes ist nicht gut. Wir können sogar von lose aneinandergereihten Bildern sprechen. Im ersten Teile des Stückes handelt es sich um die Frage, ob die Verheiratung der Tochter glücken wird. Als das Ziel erreicht ist, taucht das Motiv des Ehebruchs als treibende Kraft auf. Die eigentliche Handlung wird trotz starker Konzentration noch durch verschiedene Nebenhandlungen geschwächt und abgelenkt. Um zu einem dramatisch wirkungsvollen Schluß zu gelangen, läßt Busnach den Vater Berthes sich noch einmal aufraffen und eine gründliche Abrechnung mit Frau und Tochter vornehmen. An dieser Stelle hat Busnach in geschickter Weise durch die Herausarbeitung des Kontrastes zwischen der idyllischen Familienszene und der Wucht des hereinbrechenden Unheils die dramatische Wirkung gesteigert. Obwohl auch Herrn Josserand ein Teil der Schuld trifft, so wirkt doch die Darstellung der Enttäuschung durch die zweite Tochter tragisch. Dramatisch schwächer wirksam erscheint die Szene, in der der Vater Hortenses innere Bewegung beim Abschied spürt; denn sein Ausruf, den er im Gefühl seiner Kraft tut, es sei ein harter Schlag nötig, um ihn niederzuschmettern, ist nicht frei von einem melodramatischen Beigeschmack. Vom dramatischen Standpunkt aus muß dagegen die Szene als ausgezeichnet bezeichnet werden, in der Frau Josserand ihr selbstbewußtes Wesen angesichts des hereinbrechenden Unheils verliert. Die hysterische Erregung Berthes bei ihrem letzten Zusammensein mit Octave, die schon im Roman eindrucksvoll geschildert ist, wird in abgewandelter Form in das Drama übernommen. Doch ist Busnach hierbei dadurch zu weit gegangen, daß er Berthe in einer Zornesaufwallung den Vorhang vom Fenster wegreißen läßt, so daß sie mit Octave von den Dienstboten gesehen werden kann. Busnach hat die angedeutete Schwäche dadurch zu mildern gesucht, daß er Octave die Lampe sogleich niederschrauben läßt, nachdem er in gleich heftiger Weise den anderen Vorhang auch noch zurückgezogen hat. An einer anderen Stelle hat Busnach eine im Roman sehr dramatisch wirkende Szene abgeschwächt. Es ist die Szene, in der die Auseinandersetzung Augustes mit Octave in dessen Zimmer stattfindet. Dort richtet sich Augustes Ingrimm von Anfang an mehr gegen seine Frau. Im Stück finden wir mehrere undramatische Personen. Eine von ihnen ist Trublot. Über diesen sagt Sarcey:

„Quel avantage trouvez-vous à nous le montrer, surtout quand il n'exerce aucune action sur la conduite du drame? On en retrancherait ce vilain morceau, que l'action n'en serait ni ralentie ni précipitée. Trublot n'est qu'un agrément dans la pièce, et quel agrément!" (Quarante Ans de Théâtre, S. 28/29).

Die Kritik Sarceys, die in den meisten Punkten berechtigt ist, gipfelt in der Forderung:

„La seule chose que je désire voir sur la scène, c'est l'action à laquelle les personnages sont mêlés et les sentiments qui les animent" (a. a. O., S. 31).

Charaktere.

Die Charaktere der Personen finden wir im Drama sehr wenig verändert. Auguste wird noch ungeschickter und beschränkter gezeichnet als im Roman. Herr Josserand, der im Roman fast durchweg als passiv gekennzeichnet ist, schwingt sich zweimal zu selbständigem Handeln auf (Einladung Octaves und Campardons und am Schluß). Verdier (von dem im Stück allerdings nur gesprochen wird) ist nicht mehr der leichtfertige Rechtsanwalt, der 15 Jahre lang mit einer Frau zusammenlebt, und die er fortschicken will, obwohl sie ein Kind von ihm hat, sondern ein Hauptmann, dessen Familie von der Verheiratung mit Hortense nichts wissen will. Von Rachel, die, wie oben erwähnt, nicht als Jüdin erscheint, hören wir als neuen Zug, daß sie ihrer Herrin angeblich aus Mitgefühl Geld geliehen hat.

Motivierung.

Zola führt als Erklärung für das unglückliche Zusammenleben zwischen Auguste und Berthe an, daß in den beiden der Zusammenprall von zwei Temperamenten und von zwei verschiedenen Erziehungen wirksam seien. Für das leichtfertige Verhalten der Frau Pichon gibt er neben dem Hinweis auf eine falsche Erziehung ebenfalls eine physiologische Erklärung. Die Ausschweifungen Duveyriers seien eine Folge seines Temperaments, dann aber auch durch die Schuld seiner Frau bewirkt, die schon in den ersten Wochen ihrer Ehe an einigen roten Flecken ihres Mannes Anstoß genommen hatte. Im Roman sagt ein Arzt über die Ursachen der schlimmen Zustände in den Familien, die Frauen seien in schlechter Gesundheit (die schon öfter herangezogene Nervenschwäche soll schuld sein). Der Arzt meint, in einer Republik würde es in dieser Beziehung besser stehen. Auch gegen die Männer, die ihre Lebenskraft vergeuden, erhebt der Arzt seine Anklage. Busnach hatte wohl das richtige Empfinden, daß das Publikum kein Bedürfnis nach „wissenschaftlicher" Aufklärung über all diese Fragen mit ins Theater brachte. — Im Roman schickt Auguste Octave selbst zu seiner Frau, um sie von einer Unbesonnenheit zurückzuhalten. Er hilft also unbewußt mit, daß es zu dem Fehltritt Berthes kommt. Vor der Übernahme dieser Darstellung hat sich Busnach wohl gescheut; denn Octave spricht Berthe aus eigenem Antrieb Trost zu. — An einigen Stellen hat der Verfasser des Dramas zu Kunstgriffen seine Zuflucht genommen, die wohl aus bühnentechnischen

Gründer angewandt sind. So werden kurz nach ihrer Ankunft die Gäste unter dem Vorwand entfernt, daß sie im Nebenzimmer noch eine Zigarre rauchen können. In Wirklichkeit braucht der Verfasser eine leere Bühne, damit Frau Josserand ungestört mit ihrem Bruder über die Geldangelegenheit sprechen kann. Ähnlich ist es auch am Anfang des Stückes, als Herr Josserand mit dem Hausverwalter das Zimmer verläßt, um diesem einen Fleck an der Wand eines anderen Zimmers zu zeigen. In Wirklichkeit soll der Zuschauer Gelegenheit haben, dem Gespräch der Dienstboten zu lauschen, das durch das geöffnete Fenster zu hören ist. Der Fleck an der Wand kann aber ebenso wie die Abnutzung des Löffels, an dem das wertlosere Kupfer durch das Silber hindurchscheint, als Symbol für den Verfall der Bewohner des Hauses und besonders der Familie Josserand gemeint sein.

Lebenswahrheit.

Wiederum sind einige Stellen des Stückes weniger lebenswahr als die entsprechenden Stellen des Romans. So wurde schon darauf hingewiesen, daß im Stück die Heiratsangelegenheit viel rascher, aber eben unwahrscheinlich überstürzt, zum Abschluß kommt, während die Entwickelung des Romans infolge ihrer größeren Breite nicht wie das Stück zu einem schnellen Abschluß einer immerhin sehr wichtigen Angelegenheit drängt. Trotz der Heuchelei, die den Hausbewohnern zur Gewohnheit geworden ist, kann man nicht annehmen, daß die Anwesenden die törichten Worte der Mutter Berthes von der tödlichen Beleidigung geglaubt haben. Es klingt auch merkwürdig, daß der Vater im Stück durch sein Adressenschreiben die Summe von 200 Franken hat zurücklegen können. Da müßte er 66 000 Adressen geschrieben und in der Zwischenzeit nichts ausgegeben haben, was bei der Verschwendungssucht der Frau Josserand sehr unwahrscheinlich ist (im Roman war von 19 Franken die Rede!). Sehr stark und unwahrscheinlich erscheint auch das Ansinnen, das Hortense vor ihrer Flucht an Berthe stellt, nicht auch fortzugehen und ihren Vater zu trösten. So gut das letzte Aufraffen des Herrn Josserand vom dramatischen Standpunkt aus auch zu beurteilen ist, so wenig paßt es zu seinem Charakter, wie er sich das ganze Stück hindurch zeigt.

Es ist Busnach gelungen, die Gefahren einer gewissen bürgerlichen Erziehung darzustellen; aber trotzdem können wir ihm (wie jedoch auch Zola) den Vorwurf der Übertreibung nicht ersparen. Es ist unmöglich zu glauben, daß es ein solches Haus zur Zeit Zolas oder Busnachs in Paris gegeben hat. Ähnliches gilt auch von einzelnen Personen. So sagt Sarcey über Trublot:

> „Ce Trublot n'est et ne sera jamais, après tout, qu'une exception hideuse, comme serait, dans une institution de jeunes gens, un jeune homme attaqué d'un ulcère à la face" (Quarante Ans de Théâtre, T. VII, S. 28).

Andererseits sind auch hier wieder unzählige Beispiele wirklicher Beobachtung weggefallen (z. B. Aberglaube, leichtfertiges Urteilen über Mitmenschen, persönliche Eigenheiten verschiedener Gestalten, Befragung des Arztes über den Ehepartner vor der Hochzeit aus selbstsüchtigen Gründen usw.). An einigen Zutaten, die Busnach seinem Werke beifügt, erkennen wir seine Bemühung, einen Ausgleich zu schaffen, der die Lebenswahrheit des Stückes trotz der weggefallenen Teile unterstreicht. Das geschieht durch die Inszenierung (der Kritik gefiel besonders der Seidenladen des III. Aktes). An einer Bemerkung Sarceys, der einer Aufführung des Stückes beigewohnt hat, erkennen wir, daß auch dabei noch Verstöße gegen die Lebenswahrheit eines Stückes eintreten können. Sarcey tadelt, daß die Kleider der heimkehrenden Frauen im I. Akt keine Spur von Nässe gezeigt hätten, obwohl an dem Kleidersaum Spuren des Straßenschmutzes zu sehen gewesen seien.

Gesamtschau.

Sein Gesamturteil faßt Sarcey dahin zusammen:

„En somme, Pot-Bouille, si l'auteur consent à en retirer quelques ordures inutiles, sera une pièce intéressante à voir. Les deux premiers actes sont gais, bien que le comique ait toujours chez Zola un arrière-goût d'amertume; le troisième est plein de mouvement, et il s'y trouve deux scènes excellentes, faites de main de maître. Passons sur le quatrième, que je n'aime pas, mais enfin qui n'est pas ennuyeux à entendre. Le cinquième est d'un pathétique rare. En voilà plus qu'il ne faut pour attirer le public à un drame" (Quarante Ans de Théâtre, T. VII, S. 38).

Bei diesem verhältnismäßig guten Urteil dürfen wir aber keineswegs all seine Einschränkungen vergessen. Eine davon besteht in seiner Behauptung, daß „Pot-Bouille" kein Werk sei, das den Naturalismus im Theater triumphieren lasse und das etwas Neues bringe. Die Hauptschwäche des Stückes besteht in der schwach entwickelten Intrige (was an sich den Forderungen des Naturalismus nicht zuwiderläuft, ebensowenig wie die unvollständige Lösung), die Gestalten des Stückes sind nicht genügend psychologisch erklärt, die Charaktere der handelnden Personen sind nicht deutlich erkennbar, und die Wirklichkeit, die das Stück bietet, ist in vieler Beziehung nur äußerlich. Auch über die inneren Kämpfe der Personen erfahren wir so gut wie nichts. Die Gestalt Berthes läßt uns kalt. Wir empfinden nur tiefes Mitgefühl mit dem Vater (trotz seiner unmannhaften Schwäche im größten Teil des Stückes). Abschließend müssen wir sagen, daß sich dieses Stück wohl besser als bürgerliches Lustspiel geeignet hätte, allerdings unter Ausschaltung aller anstößigen Dinge, die das Drama „Pot-Bouille" immer noch enthält.

Daß das Pariser Theaterpublikum an dem Stück Gefallen gefunden hat, beruht zum größten Teil auf den Äußerlichkeiten des Stückes, zum Teil befriedigte vor allem der pathetische Schluß.

„Pot-Bouille" erlebte am 13. 12. 1883 im Ambigu seine Erstaufführung.

4. Jacques Damour.

Die Novelle.

Das Arbeiterehepaar Damour lebt im großen und ganzen schlecht und recht dahin, zieht zwei Kinder, einen Knaben und ein Mädchen, auf und legt noch Ersparnisse zurück. Als Paris belagert wird, nehmen sie sich eines hungernden Malers an, der Vater und Sohn dermaßen durch republikanische Ideen zu beeinflussen versteht, daß beide an den Kämpfen der Kommune gegen die Truppen der Regierung teilnehmen. Der Sohn wird bei einem Kampfe getötet, der Vater nach Neukaledonien deportiert. Dort führt er sich gut, doch ganz unvermutet flieht er. Man glaubt, daß er bei der Flucht ums Leben gekommen ist, und schickt seiner Frau die amtliche Todesnachricht. Doch Damour lebt. Aus Furcht, wieder eingefangen zu werden, wagt er nicht, seiner Frau zu schreiben, aber er gibt nie die Absicht auf, zu ihr zurückzukehren. Durch zähe Arbeit erwirbt er viel Geld; doch es wird ihm von Diebesgesindel wieder genommen. So kommt er endlich arm und elend in Belgien an. Hier liest er die Nachricht von einer Amnestie, die auch ihm Straflosigkeit zusichert. Er kehrt nach Paris zurück, findet jedoch seine Frau nicht in der alten Wohnung. Berru, jener Maler, der eigentlich an all seinem Unglück schuld ist, sagt ihm ihre Adresse. Sie ist mit einem ehrsamen Fleischer verheiratet und hat diesem zwei Kinder geboren. Von Berru aufgehetzt, geht Damour zu seiner Frau und verlangt, daß sie mit ihm geht. Sie weigert sich, ihm zu folgen, und er droht, sie mit Gewalt zu entführen. Er besinnt sich aber eines besseren und sieht, nachdem er den zweiten Mann seiner Frau, den verständigen Fleischer Sagnard, kennengelernt hat, von seinem Vorhaben ab. Durch die erneute Arbeitslosigkeit wird er ganz apathisch und will auch von Berru nichts mehr wissen. Diesmal kann Berru ihm aber doch einen Liebesdienst erweisen. Er führt den ganz Gebrochenen zu dessen Tochter Louise, die es auf ihre Art zu Reichtum gebracht hat, und die ihrem Vater auf einer kleinen Besitzung auf dem Lande einen sorgenfreien Lebensabend sichert.

Jacques Damour.

(Pièce en un acte par Léon Hennique).

Der Fleischer Sagnard liest in seinem Speisezimmer von der in der Novelle erwähnten Amnestie, der zufolge mehrere Sträflinge nach Frankreich zurückgekehrt sind. Sagnard lebt glücklich mit Frau und Tochter. Félicie, seine Frau, denkt noch oft an ihren ersten Mann, Jacques Damour,

den sie wie in der Novelle tot glaubt. Als sie allein ist, erscheint Berru. Aus ihrer Unterhaltung ersehen wir, daß sie sich schon zu der Zeit gekannt haben, als Damour noch lebte. Wir erfahren, daß Félicie Herrn Berru früher schon einmal einen Korb gegeben hat. Auch jetzt verhält sie sich wieder abweisend ihm gegenüber. Sie möchte ihn los sein und macht ihm Vorwürfe, daß er ihren ersten Mann zu politischer Betätigung verführt habe. Sie spricht gleichzeitig von seiner Feigheit, die sich immer dann gezeigt habe, wenn es galt, Mut zu beweisen. Berru kann sich nicht anders helfen, als daß er Félicie ebenfalls mit Vorwürfen begegnet, weil sie ihren ersten Mann so schnell vergessen habe. Das Gespräch wird von Zeit zu Zeit durch das Kommen und Gehen von Kunden unterbrochen. Nach einiger Zeit erscheint Damour selbst. Die Szene des Erkennens ist wie bei Zola. Nachdem er von seinen Abenteuern berichtet hat, fragt er nach seiner Tochter. Félicie antwortet ihm, daß sie tot sei. Da kommt Pauline, das Kind Félicies und Sagnards, zur Mutter; doch es wird schnell wieder fortgeschickt. Damour fordert wie in der Novelle Félicie auf, ihm zu folgen, und droht mit der Polizei. Berrus Vermittlungsversuch weist er empört zurück. Er fordert Félicie nochmals auf, mit ihm zu gehen, und als sie es nicht tut, packt ihn ein wilder Zorn. Er schreit ihr zu, sie sei mit am Tode seiner Tochter schuld, schüttelt sie heftig, und Berru muß ihm einen Stuhl aus der Hand nehmen, den er gegen sie erhoben hat. Um sich wieder etwas zu beruhigen, will Damour jetzt gehen. Da eilt Sagnard herbei und verlangt Auskunft, was der Lärm zu bedeuten habe. In Abwesenheit der beiden Männer erzählt Félicie ihrem Manne, daß Jacques Damour gekommen sei, sie zu holen. Sie ist sehr aufgeregt. Ihr Mann und auch das Kind suchen sie zu trösten. Dann kommen Damour und Berru zurück. Jacques lehnt eine Unterredung mit dem Fleischer ab. Er will Félicie selbst sprechen. Obwohl Damour sehr erregt ist, bleibt Sagnard ganz ruhig. Schließlich legt sich Berru noch ins Mittel. Da geht eine Wandlung in Jacques vor sich. Er sagt: „Si j'étais venu pour mal me conduire, j'aurais commencé par vous étrangler, vous, avec toutes vos phrases!" (S. 31/32). Sagnard ruft nun Félicie herbei, die sich in ihr Zimmer geflüchtet hatte. Damour stellt sie vor die Wahl, mit wem sie fortan leben will. Ihr Schweigen sagt ihm genug. Er sagt ihr, daß er sie versteht und wendet sich zum Gehen. Sie soll nie mehr von ihm hören. Dann trinkt er auf Sagnards Einladung doch noch ein Glas mit allen und geht dann ohne Pose fort.

Kritik.

Schauplatz.

Die unkomplizierte Handlung des Einakters kommt mit einem einzigen Schauplatz aus. Nur steht die Frau in der Novelle im Laden, als Damour erscheint, und die Auseinandersetzungen finden in einem besonderen Zimmer statt. Im Drama steht der Raum, in dem die Personen sich aussprechen, mit dem Laden durch ein

Schiebefenster in Verbindung, durch das die Kunden ihr Geld hereinreichen. Einige Schauplätze werden im Gespräch erwähnt.

Umwelt.

Während Zola das Leben Jacques Damours in die Darstellung der sozialen und politischen Verhältnisse seiner Zeit einbaut, löst Hennique eine einzige dramatische Situation aus dem Stoff der Novelle heraus. Damit kann auch die Umweltschilderung auf ein Mindestmaß beschränkt werden (so fallen weg: die Schilderung des Familienlebens einer Pariser Arbeiterfamilie zur Zeit des Zweiten Kaiserreiches, die Darstellung der politischen Hetz- und Wühlarbeit, der Belagerungszeit und der Zeit der Barrikadenkämpfe, die Schilderung des Lebens in der Sträflingskolonie, des Lebens Damours als politischer Flüchtling und des Lebens auf dem Lande).

Handlung.

Da in der Novelle kaum anstößige Stellen enthalten sind, so erfolgten die Auslassungen teils aus bühnentechnischen Gründen, zum größten Teil wie immer, weil die Dramatisierung epischer Dichtungen eine starke Konzentration der Handlung nötig macht. Im Gegensatz zur Novelle ist die äußere Handlung des Stückes geringfügig. Diese setzt bald nach Damours Rückkehr nach Paris ein. Neu ist, wie Félicie die Gattin Sagnards geworden ist (sie war erst seine Kassiererin; wegen ihrer Tüchtigkeit und anderer guten Eigenschaften hat er sie geheiratet). Neu sind auch einige charakteristische Einzelheiten aus dem Familienleben (s. Abschnitt Lebenswahrheit). Die Kämpfe der Belagerungszeit werden nur kurz erwähnt, ebenso die Suche Damours nach Weib und Kind, dagegen hören wir nichts von seiner Arbeitssuche. Die Disharmonien, die in früherer Zeit seine Ehe einige Male getrübt haben, werden im Stück nur einmal kurz angedeutet. Da dieses mit dem Abschied Damours von seiner Frau abbricht, so fallen damit das Zusammentreffen mit der Tochter und die Schilderung des beschaulichen Lebensabends weg (im Stück heißt es, die Tochter sei tot).

Die dramatischen Bestandteile.

Daß Hennique den Schluß wegfallen läßt, zeigt, daß er das Enoch-Ardenmotiv aus der Novelle herausgreifen will. Der versöhnliche Schluß hätte den Eindruck der echten Tragik nur verwischt. Die Auseinandersetzung zwischen Damour und Sagnard ist im Stück im ganzen friedlicher als in der Novelle, aber dennoch dramatisch bewegt. Wir werden diesmal mehr in das Seelenleben der Menschen eingeführt. Hennique konnte hierbei der Novelle folgen, die im Gegensatz zu vielen andern Prosawerken Zolas reich an psychologischer Vertiefung ist, und in der nicht wie so oft alles Ge-

schehen durch äußere Einflüsse bestimmt wird. So spüren wir an dem widerspruchsvollen Verhalten Damours bei seinem ersten Besuche, wie die inneren Kämpfe in ihm schon begonnen haben, so daß er nicht fertigbringt, so gewalttätig zu bleiben, wie er zuerst begonnen hat.

Charaktere.

Die Novelle konnte viel mehr Charakterzüge an Jacques Damour zeigen und durch zahlreiche Beispiele belegen, so vor allem seine Leichtgläubigkeit (besonders Berru gegenüber). Im Stück wirft ihm Félicie nur kurz vor, er sei an allem Unglück schuld, das ihren Mann und sie getroffen hat. Die Novelle zeigt auch, wie sich der Charakter Damours im Laufe der Zeit läutert, ja, wie seine Natur, die durch fremden Einfluß so kriegerisch erscheint, in der Gefangenschaft friedlich wird, so daß er am liebsten mit Kindern spielt und nicht etwa Rachepläne schmiedet. Sogar von seiner Flucht heißt es, er habe sie in einer Stunde unternommen, die man am folgenden Tage bereut. Die Novelle läßt auch erkennen, daß Damour nicht frei war von anderen menschlichen Schwächen. Im Stück antwortet seine Frau auf seine Frage, ob sie nicht miteinander glücklich gewesen seien, nur, es sei nicht immer der Fall gewesen. Diese Art der Darstellung ist bei weitem schwächer als die der Novelle. — Berru wird im Drama nicht so zudringlich gegenüber Félicie gezeigt. Seine Eigenschaft als Wühler und Hetzer wird im Stück nur ganz flüchtig berührt. — Auch Félicie kann auf der Bühne nicht so lebendig wirken wie in der Novelle. Die im folgenden Abschnitt angegebene Stelle zeigt sie in der Novelle auch einmal unsympathischer als im Stück, wo eine solche kaltherzig berechnende Überlegung nirgends zum Ausdruck kommt.

Motivierung.

In der Novelle erfahren wir im Gegensatz zum Stück genau, wie es gekommen ist, daß sich Jacques Damour in das politische Leben hineinziehen läßt (er glaubt für die Sache der Arbeiter und für das Glück des Volkes zu kämpfen, auch kann die Familie nur leben, wenn er seine Militärlöhnung mit nach Hause bringt. Sodann wird sein Haß durch den Anblick der roten Fahne auf dem Sarge des Sohnes noch mehr angestachelt, so daß er auch im letzten Kampf auf dem Friedhof teilnehmen will, um vielleicht auf dem Grabe des Sohnes zu sterben). Das Zurückweichen der Fleischersfrau beim Anblick ihres ersten Mannes ist in der Novelle ausführlich begründet:

„Il la dégoûtait, avec sa vieillesse affreuse de misérable. Quoi! Elle, si blanche, si dodue, habituée à toutes les douceurs bourgeoises, recommencerait sa vie rude et pauvre, en compagnie de cet homme qui lui semblait comme un spectre!" (S. 426).

Die Darstellung Henniques ist ästhetisch wertvoller als die Zolas; denn er legt diese Gedanken Jacques Damour in den Mund, als er das unwillkürliche Zurückweichen seiner Frau bemerkt, und so kommt es zunächst zu einer heftigen Szene, die hier besonders notwendig ist, damit der Fleischer durch den Lärm herbeigerufen wird (ein längeres Verschweigen des unerwarteten Besuchs war für das Stück ebenso nicht möglich).

Lebenswahrheit.

Auch die ausführlicher sich entfaltende Novelle kann mehr als das Drama dem Leben Einzelheiten ablauschen (so z. B. das Bild der französischen Frau, die über unnütze Ausgaben ärgerlich ist und gern Geld spart, die es im Laufe von 10 Jahren tatsächlich zu 1000 Franken Ersparnisse bringt). Lebenswahr erscheint auch die Darstellung, wie Jacques zwei- bis dreimal in der Betrunkenheit seine Frau schlägt, und wie trotzdem keine ernstliche Entfremdung eintritt, ebenso auch die Verhetzung der urteilslosen Arbeiter durch gewissenlose Schwätzer, auch wie die verhetzten Arbeiter für ihre vorsichtigen Führer Leben und Freiheit aufs Spiel setzen müssen, während jene sich rechtzeitig in Sicherheit zu bringen wissen, wenn die Sache gefährlich wird, und nach Erlassung der Amnestie gefeiert zurückkehren, der kleine Mann jedoch vergessen wird. Auch die Ironie des Schicksals kann durchaus im Leben so spielen, wie von Jacques Damour berichtet wird. Er muß das gleiche Denkmal beim Wiederaufbau bewachen, das er mit hat zerstören helfen. An sich bedeutet der Verzicht auf solche Einzelheiten einen Verlust in Bezug auf die Lebenswahrheit des Stückes. Aber Hennique hat es durch den Ausbau der Familienszenen seines Stückes sehr gut verstanden, echtes Leben auf die Bühne zu bringen (Warnung vor den Gefahren der Straße, das Kind soll sich ein Stück Kuchen kaufen, es neckt sich mit dem Vater, und er schenkt ihm zwei Sous, die Kleine versucht die Mutter zu trösten, indem sie ihr mit ihrem kleinen Taschentuch die Tränen trocknet). Auch das harmonische Verhältnis zwischen Félicie und Sagnard wird in diesen Familienszenen sehr gut beleuchtet (er arbeitet viel, um ihr schöne Kleider kaufen zu können und mit ihr später aufs Land zu ziehen. In ihrem Wagen wollen sie dann ihre Tochter in der Stadt besuchen, wenn sie einmal verheiratet ist. Félicie zeigt sich besorgt um ihren Mann. Er soll sich ausruhen, sie macht ihn auf die fehlende Krawatte aufmerksam. Er nimmt das nicht übel, sondern antwortet strahlend: „C'est toi qui me fais perdre la tête!" (S. 12). Er will auch keine Zeitungen mehr kaufen, um nicht durch die Nachrichten über die heimkehrenden Verbannten Unruhe in das Leben seiner Frau zu tragen). Auch an einer anderen Stelle sieht man, wie es Hennique darauf ankommt, daß sein Stück recht lebenswahr wirkt. So ist es ihm wohl unwahr-

scheinlich gewesen, daß der Sohn Damours schon auf den Barrikaden gekämpft hat. Deshalb ist es im Drama der Bruder Damours, von dem es heißt, er sei standrechtlich erschossen.

Gesamtschau.

Wenn wir nunmehr auf das Stück zurückblicken, so müssen wir sagen, daß das darin behandelte Thema in keiner Weise als naturalistisch bezeichnet werden kann. Naturalistisch hingegen ist neben der Inszenierung (Zimmer hinter dem Laden, Unterbrechung des Gespräches durch das Kommen und Gehen der Kunden usw.) die oben erwähnte Ausschmückung des Stückes mit einzelnen Zügen (die Darstellung des Familienlebens ist durchaus naturalistisch zu nennen, wenn auch nicht im Sinne Zolas). Als naturalistisch ist wohl auch die Geste des Fleischers zu betrachten, wie er Jacques vor seinem Fortgehen noch ein Glas Wein anbietet. Wir werden bei diesem Stück öfters an die idyllische Familienszene in „L'Assommoir" erinnert und empfinden die Bearbeitung Henniques als einen großen Fortschritt und eine wohltuende Abwechslung gegenüber dem Schmutz und Widersinn der bisher besprochenen Stücke.

Das Stück wurde am 30. März 1887 zum erstenmal im Théâtre Libre aufgeführt, später, am 22. September 1887, auch im Odéon.

5. Le Capitaine Burle.

Die Novelle.

In dem Städtchen Vauchamps wohnt in einer bescheidenen Wohnung Frau Burle, die Witwe eines Obersten, mit ihrem Sohn, einem verwitweten Zahlmeister im Hauptmannsrang, und dessen Sohn Karl. Der Capitaine hat sich als Offizier in der Schlacht bei Solferino ausgezeichnet, hat jedoch die Freude an seinem Berufe verloren, nachdem er im Krieg von 1870/71 frühzeitig in Gefangenschaft geraten ist. Nach dem Tode seiner aus niederen Kreisen stammenden Frau, die er gegen den Willen seiner Mutter geheiratet hatte, führt er ein ausschweifendes Leben. Die Großmutter erzieht den schwächlichen und nervösen Karl rücksichtslos und streng, damit er später ein tüchtiger Offizier wird. Aus Furcht tut Karl alles, was die Großmutter will, obwohl er einen physischen Abscheu gegen das Waffenhandwerk empfindet. Dem lockeren Leben des Sohnes legt Frau Burle keine Hindernisse in den Weg; doch fürchtet sie, er könne eines Tages durch irgendeine Unbesonnenheit seinem Sohne die militärische Laufbahn unmöglich machen. Sie muß nun tatsächlich durch ihren Freund, den Major Laguitte, welcher der Vorgesetzte ihres Sohnes ist, erfahren, daß Burle 2000 Franken aus der Regimentskasse unterschlagen hat. Er hat dabei auch Laguitte durch falsche Fleischerrechnungen arglistig getäuscht. Trotzdem will dieser aus alter Freundschaft verhindern, daß Burle vor ein Gericht gestellt wird. Er macht ihm

in Gegenwart seiner Geliebten, Mélanie Cartier, der Inhaberin eines Cafés, die heftigsten Vorwürfe. Der Fleischer, den Burle auch betrogen hat, erklärt sich bereit zu schweigen, nachdem ihm Laguitte den Zuschlag für die Belieferung des Regimentes mit Fleisch zugesagt hat. Dieses Versprechen ist dem Major sehr schwer geworden; denn er ist im Grunde ein rechtschaffener Mensch. Er warnt Burle vor neuen Verfehlungen. Zum Erstaunen seiner Kameraden führt dieser von jetzt an ein zurückgezogenes Leben. Nach einiger Zeit entdeckt jedoch Laguitte neue Unregelmäßigkeiten. Er stellt fest, daß die neuen Veruntreuungen bereits acht Tage nach der ersten Regelung eingesetzt haben. Er kann sich nur nicht denken, wie Burle das Geld ausgegeben hat, da er selbst einmal als unfreiwilliger Ohrenzeuge gehört hat, wie dieser seiner früheren Geliebten Geld abschlug. Obwohl dem Major das Gehen sauer wird, sucht er doch eines Abends Burles Haus auf und macht dort eine furchtbare Entdeckung: Burle unterhält mit dem 17jährigen Dienstmädchen Rose ein Liebesverhältnis. Er belauscht ein Gespräch, aus dem er erfährt, was Burle dem Mädchen schon alles geschenkt hat. Nun weiß er auch, daß dieser vollständig verloren ist. Auch die Mutter erfährt die Wahrheit über ihren Sohn, und sie sagt: „Tenez, je le voudrais mort." Laguitte drückt ihr die Hand. Er will auch diesmal helfen. Da eine Revision der Kasse bevorsteht, so ist Eile geboten. Laguitte begibt sich in das Café der Mélanie und erweckt den Anschein, als sei er jetzt der Geliebte der Besitzerin des Cafés. Als Burle vorbeikommt, ruft er ihn herein und fordert ihn in Gegenwart mehrerer anderer Offiziere auf, mit ihm auf das Wohl der Mélanie anzustoßen. Burle weigert sich und wird von Laguitte geohrfeigt. Als der Oberst von dem Streit erfährt, tadelt er die beiden Offiziere hart. Die Kameraden rechnen mit einer Versöhnung; da bietet Laguitte plötzlich seine Demission an und nimmt sie auch trotz aller wohlgemeinten Ratschläge der Vorgesetzten und Kameraden nicht zurück. Endlich (am Tage vor der Revision) kann das Duell, das der Major heraufbeschworen hat, stattfinden. Der Major ist so schwach, daß man ihn zum Kampfplatz (eine Stelle im Kasernenhof hinter einer kleinen Mauer) führen muß. Auch Burle ist nicht frisch. Auf seinem Gesicht stehen die Spuren einer durchschwärmten Nacht. Er hat keine Furcht vor dem Zweikampf; doch bald muß er feststellen, daß er seinen Gegner unterschätzt hat, und daß es ein Kampf auf Leben und Tod ist. Er weiß nun auch, warum er sterben muß. Nach kurzer Zeit sinkt er durchbohrt zu Boden. Zwei Monate später trifft der Major Frau Burle und ihren Enkel in großer Trauer. Er will ihr ausweichen; doch sie kommt auf ihn zu und dankt ihm stumm, und auch Karl soll ihm danken, weil er auch seine Familienehre gerettet hat. Doch die Hoffnung der Großmutter, ihren Enkel einst nach St. Cyr zu bringen, erfüllt sich nicht. Als sie ihm kurze Zeit darauf die aufregende Geschichte von einem heldenhaften Kampf vorliest, wird er vor Furcht krank und stirbt am Typhus (!).

Tout pour l'Honneur.

(Pièce en un Acte, par Henri Céard, 1890).

Alle Szenen des Stückes spielen in einem großen Garten am Hause der Familie Burle. Man erwartet Gäste, und das Dienstmädchen Phrosine deckt bereits den Tisch. Karl muß der Großmutter die Zeitung vorlesen. Aus dem Vorgelesenen erfahren wir, daß das Stück im Juli 1825 spielt. Die Großmutter interessiert sich besonders für die militärischen Nachrichten, welche die Infanterie betreffen, weil sie sich mit dieser Waffengattung durch Familientradition verbunden fühlt. Sie ist stolz und ehrgeizig. Ihr Wahlspruch lautet: „Tout pour l'Honneur!" Ihr größter Wunsch ist, daß ihr Enkel auch einmal ein tüchtiger Offizier wird; doch fehlen ihm wie in der Novelle die grundlegenden Eigenschaften dazu. Von seinem Vater hören wir auch im Stück, daß er ein leichtfertiges und pflichtvergessenes Leben führt. Auf die Vorwürfe seiner Mutter erwidert er, er könne den Bourbonen nicht mit innerer Anteilnahme dienen, und nur die Mutter habe ihn 1818 daran gehindert, den Abschied zu nehmen. Frau Burle wirft ihrem Sohne auch vor, er habe durch sein wüstes Leben in Sittenlosigkeit und Verschwendung sogar seine Mutter in finanzielle Schwierigkeiten gebracht, so daß es ihr schwer werde, noch immer ein standesgemäßes Leben zu führen. Sie spricht von der Furcht, Burle könne durch eine Unbesonnenheit die spätere militärische Laufbahn seines Sohnes in Gefahr bringen. Unerwartet wird Burle zum Oberst gerufen und glaubt, dieser werde ihn mit der Verwaltung der Amtsgeschäfte seines Vorgesetzten, des Majors Laguitte, betrauen, der seine Demission eingereicht hat. Die Mutter wundert sich über diese Nachricht. Auch Phrosine ist erstaunt; doch scheint sie die Gründe für diesen unerwarteten Entschluß zu ahnen, denn sie sagt: „Décidément, je crois que ça se gâte pour le capitaine!" Bald kommt Laguitte selbst in den Garten. Er fragt nach Burle, und als er hört, daß der Oberst ihn hat rufen lassen, ist er entsetzt. Schließlich erfährt Frau Burle, daß ihr Sohn zum zweiten Male Geld aus der Regimentskasse veruntreut hat. Da erscheint dieser im Hintergrunde des Gartens im erregten Gespräch mit Phrosine. Diese verlangt von ihm einen Geldbetrag, den er ihr schuldet, und wirft ihm vor, daß er all sein Geld der Mélanie aus dem „Grand Divan" gibt. Der Major ist über diese Neuigkeit, von der er im Stück anscheinend keine Ahnung hatte, ganz entgeistert und erklärt der Mutter, daß es diesmal unmöglich sei, die Gefahr von dem Sohne abzuwenden, da die Revision schon begonnen habe. Um nicht gezwungen zu sein, den Sohn seines früheren Freundes und Vorgesetzten dem Gericht zu übergeben, sei er, Laguitte, zurückgetreten. Des Kindes wegen will er es nicht zu einem Prozeß kommen lassen, und auch die Mutter wünscht ihren Sohn lieber tot als entehrt. Dennoch läßt sie den Major, der ihr seine Hilfe versprochen hat, nur bangen Herzens allein, als sie ihren Enkel von der Schule abholen will. Als Burle vom Oberst zurückkommt, macht ihm der Major unter vier Augen die heftigsten Vorwürfe. Er ist froh, daß der Oberst die Verfehlungen noch nicht kennt,

versucht jedoch ohne Erfolg, Burle dahin zu bringen, daß er seine Tat mit Selbstmord sühnt, da die Liebesleidenschaft jedes Ehrgefühl in Burle ertötet hat. Von jetzt ab geht Laguitte wie in der Novelle vor. Er erklärt den eintreffenden Offizieren, er sei aus dem Dienst geschieden, um Mélanie heiraten zu können. Burle weigert sich auch hier, mit den andern auf Mélanies Wohl zu trinken und wird von dem Major zum sofortigen Zweikampf gefordert. Als Frau Burle und Karl kommen, ist alles zu Ende. Es ist aber auch höchste Zeit; denn der Oberst verlangt den Zahlmeister zu sprechen, wahrscheinlich um ihn zur Rechenschaft zu ziehen. Dem Soldaten, der Burle holen will, sagt die Mutter: „Vous direz au Colonel, que le Capitaine est mort!" Dann fordert sie den Enkel auf, dem Major die Hand zu reichen. Das Kind weicht zurück, die Großmutter jedoch drängt es sanft zu dem Major hin. Es soll ihm danken, weil er seine Ehre gerettet habe. Damit schließt das Stück.

Kritik.

Schauplatz.

Wie in „Jacques Damour", so spielt sich auch in „Tout pour l'Honneur" die Handlung des Stückes an einem einzigen Schauplatz ab.

Umwelt.

Wir erhalten keinen Einblick in das Leben im Café, erfahren auch nichts über die Vergangenheit der Mélanie und über die Familie des Dienstmädchens. Während die Familie Burle in der Novelle sehr einfach und zurückgezogen lebt, legt Frau Burle im Stück großen Wert auf äußeren Schein und standesgemäßes Auftreten.

Empfindungen der Zuschauer.

Die schmutzigen Liebschaften Burles werden im Stück nur angedeutet. Dadurch, daß Céard die Handlung des Stückes etwa 50 Jahre vor der der Novelle spielen läßt, vermeidet er jeden Schein einer Anspielung auf wirklich bestehende Zustände in der Armee und zieht so den Unwillen der Offizierskreise nicht auf sich. — Im Stück wird den Zuschauern der Anblick der Leiche Burles erspart. Zola beschreibt auch an dieser Stelle genau:

„Laguitte avait lâché l'épée, tout en regardant sa pauvre vieille vache de Burle, étendu sur le dos, avec son gros ventre en l'air" (S. 400).

Handlung.

Céard mußte die Handlung des Stückes so zusammendrängen, daß sie in einer verhältnismäßig kurzen Zeit zu Ende gehen kann.

So verschwindet die ausführliche Darstellung der Unredlichkeit Burles. Zwei Besuche des Majors im Hause der Familie Burle fallen weg. Von einem Besuch Laguittes im Büro Burles und einem andern beim Fleischer wird nichts erwähnt. Es bleibt weg, wie Burle die andern durch sein anscheinend geordnetes Leben irreführt. Laguitte weiß in der Novelle von dem Verhältnis zwischen Burle und Mélanie. Im Drama erfährt er es erst aus dem Gespräch zwischen den beiden, das er mit anhört. In einem Gespräch heißt es, daß Burle auch mit den Dienstmädchen anbändelt. An Tatsachen hören wir aber nur, daß er Phrosine Geld schuldet. Es wird nicht erwähnt, wie es zu dieser Schuld gekommen ist. Im Gegensatz zur Novelle erfährt Frau Burle die Nachricht vom Tode ihres Sohnes, kurz nachdem dieser gefallen ist. Die Duellangelegenheit, die in der Novelle mit allen Einzelheiten und zahlreichen spannenden Momenten ausgeführt wird, wickelt sich im Stück in wenigen Minuten ab.

Die dramatischen Bestandteile.

Der Gedanke, der im Wahlspruch der Burle zum Ausdruck kommt, spielt schon in der Novelle eine entscheidende Rolle. Doch Céard richtet nach diesem Spruche den dramatischen Aufbau seines Stückes und den Dialog der handelnden Personen aus. Als die Mutter z. B. erfährt, daß ihr Sohn gestohlen hat, bleibt sie in der Novelle stumm und starr. Sie gibt kein Urteil ab und sinnt nach, wie der Schaden ersetzt werden kann. Im Drama jedoch zieht die Mutter außerdem den endgültigen Trennungsstrich zwischen sich und dem Sohn: „Puisqu'il a volé, il n'est plus mon fils" (S. 30). Schon in dem Knaben sucht sie im Stück den Wunsch zu erwecken, für die Verteidigung des Vaterlandes und der Familienehre zu sterben! (Psychologische Vorbereitung für das Ende seines Vaters?). Céard läßt Laguitte das Gespräch zwischen Phrosine und Burle zufällig mit anhören. Erst damit ist dem Major die Möglichkeit gegeben, den Streit, der zum Duell führen soll, vom Zaune zu brechen, und er kann, als er über den Stand der Revision befragt wird, ruhig antworten: „Burle sera en règle, j'en réponds!") Die Novelle ist reich an echter Tragik. Sie zeigt die Ohnmacht menschlicher Bemühungen, ein drohendes Unheil aufzuhalten. Alle Opfer sind schließlich umsonst; denn der Knabe, um dessen Zukunft sich seine Angehörigen sorgen, stirbt. (An dieser Stelle ist eine merkwürdige Inkonsequenz Zolas zu beobachten. Er läßt den Knaben durch Furcht krank werden, jedoch bald darauf an Typhus sterben.) Im Drama ist der Schluß versöhnlich, nachdem die Handlung des Stückes ebenfalls reich war an tragischen Momenten. Wenn nach den vorhergehenden Urteilen über den Knaben auch unsere Erwartungen für seine Zukunft sehr bescheiden sind, so bleibt er doch am Leben; sein Vater ist nicht umsonst gestorben, und der Major

hat sich nicht umsonst um eine weitere militärische Laufbahn gebracht.

Charaktere.

Wie wir oben gesehen haben, läßt sich vieles von der Verworfenheit Burles auf der Bühne nicht darstellen. Um diesen aber doch recht verächtlich erscheinen zu lassen, betont Céard seine Unwahrhaftigkeit auch der Mutter gegenüber:

> „C'est vous, ma mère, vous, qui croyez à la sotte histoire que les officiers de la réaction ont mise en circulation sur mon compte pour déshonorer un officier de l'Empire" (S. 17).

Sogar das Dienstmädchen belügt er, als sie ihr Geld fordert, indem er ihr sagt, nicht er, sondern der Major sei der Geliebte der Mélanie. In der Charakterisierung des Dienstmädchens nimmt Céard bedeutende Veränderungen vor. Er spricht an keiner Stelle von ihrem abstoßenden Äußeren und läßt auch ihre unsympathischen Charakterzüge fort. Das war für das Stück auch nötig; denn der Verfasser weist ihr die Rolle der Vertrauten zu und benutzt ihre unbefangene Plauderei mit Frau Burle und ihr Selbstgespräch dazu, uns in kurzen Zügen die Exposition des Stückes zu geben. — Frau Burle legt im Stück viel mehr Wert auf Äußerlichkeiten als in der Novelle. — Laguitte ist bei Zola gebrechlich und verbraucht, im Stück dagegen kräftig und gesund. Er ist imstande, dem Knaben Fechtunterricht zu erteilen. Trotz seiner Gebrechlichkeit wirkt er bei Zola viel temperamentvoller als bei Céard. Das sehen wir an verschiedenen Gesprächen und an den Szenen im Café. Bei Zola versucht sich Laguitte einmal aus Zartgefühl Frau Burle gegenüber zu verstellen. Es gelingt ihm aber nicht, sondern man durchschaut ihn sofort. Im Drama versucht er gar nicht erst, diplomatisch zu sein, sondern geht ohne Zögern auf sein Ziel los.

Motivierung.

In der Novelle hat Burle eine Spitzenarbeiterin geheiratet, weil sie sich geweigert hatte, seine Geliebte zu werden (sinnliche Begierde als Motiv paßt gut für einen naturalistischen Stoff). Im Drama ist sie seine Geliebte, die er heiratet, weil sie ein Kind von ihm erwartet (die Ehre des Mädchens und der Familie werden auf diese Weise gerettet). Diese Motivierung entfernt sich jedoch vom Naturalismus. Wenn es in der Novelle heißt, Burle habe infolge seiner frühen Gefangennahme den militärischen Ehrgeiz verloren, so erscheint diese Begründung völlig glaubhaft. Im Stück klingt die Begründung verschwommener, wenn Burle angibt, er wolle der Bourbonenregierung, die die Offiziere der Kaiserzeit zurückgesetzt habe, nicht gern dienen. In der Novelle versucht man durch Vorlesen von Heldengeschichten auf Geist und Gemüt des Knaben zu

wirken. Die Durchführung dieses Motives hat Zola durchaus nicht ernst gemeint. Das ist an dem satirischen Beigeschmack deutlich erkennbar. Aussichtsreicher erscheint die seelische Beeinflussung im Stück, da sie hier gleichzeitig mit der Stählung des Körpers durch Fechtunterricht verbunden wird. In der Novelle nimmt der Major seinen Abschied, damit er Rettung bringen kann, indem er Burle im Zweikampf tötet. Im Stück scheidet er aus dem Dienste, weil er auch nicht indirekt die Familie seines Freundes entehren will, und zwar in einem Augenblick, als von einem Duell noch gar nicht die Rede sein kann. Ihren wahren Sinn erhält die Begründung erst durch die dramatische Weiterentwicklung des Stückes, sie ist daher an sich als schwächlich zu bezeichnen. In der Novelle lebt die Familie Burle zurückgezogen, weil die wirtschaftlichen Verhältnisse es gebieten. Im Drama dagegen erfordert angeblich die Standesehre ein standesgemäßes Leben. Ein solcher Ehrbegriff erscheint höchst oberflächlich. Die Familienehre kann meines Erachtens auch durch den Tod des Hauptmanns nicht wiederhergestellt werden (dieser Gedanke wird allerdings in beiden Werken vertreten). Im Gegensatz zur Novelle erscheint es im Stück künstlich, wie der Major erst aus dem zufällig erlauschten Gespräch zwischen Burle und Phrosine davon hört, daß der Hauptmann sein Geld mit Mélanie durchbringt, und wie ihm erst durch dieses Gespräch der Vorwand für die Herausforderung in die Hand gespielt wird. In dem Umstande, daß der Major dem Dienstmädchen Geld gibt, damit die Verleumdung Burles recht weit bekannt wird, könnte man wohl einen naturalistischen Zug erblicken. Diesen Charakter verliert der Zug aber sogleich, weil er auch nur angeführt wird, um den Zweikampf als Ehrenhandel erscheinen zu lassen und nicht als Notwendigkeit, weil Burle zum Selbstmord zu feige ist. Daß dem Knaben die Anlagen für eine gute militärische Laufbahn fehlen, wird in beiden Werken unerklärt als Tatsache gegeben. Für die Erklärung bleibt an beiden Stellen nur die Überlegung, daß in dem Knaben die Erbmasse vom Vater her durch diejenige, die von der Mutter stammt, überlagert ist. Völlig unmöglich erscheint jedoch der Versuch, Burle selbst psychologisch (oder auch physiologisch) zu erklären. Trotz seiner tapferen Vorfahren und seiner Erziehung durch eine mit der Familientradition fest verwurzelte Mutter ist er doch nur ein mißratener Sohn.

Lebenswahrheit.

Die Gestalt des Majors wirkt im Stück glaubhafter als in der Novelle, wo seine Hinfälligkeit den Ausgang des Zweikampfes fast wie ein Wunder erscheinen läßt. Die Sprache des Stückes dagegen erscheint weniger wahr als die der Novelle. Im Rahmen des Einakters liegt es, daß kurz nach dem Tode Burles seine Mutter erscheint und dem Major dankt. Eine solche Darstellung jedoch setzt

schier unmenschliche Seelenstärke voraus. Wenn Zola zwischen dem Tode Burles und der Begegnung des Majors mit dessen Mutter einige Zeit (2 Monate) verstreichen läßt, so wirkt dies natürlicher als bei Céard. — Durch die Zurückverlegung der Handlung in die Vergangenheit fällt für die Zuschauer die Möglichkeit der Nachprüfung weg, ob die Darstellung der Wirklichkeit entspricht.

Gesamtschau.

Im Laufe unserer Besprechung haben wir festgestellt, daß das Stück viele Verstöße gegen die Forderungen Zolas, Schwächen im Aufbau und in der Motivierung enthält. Nur an wenigen Stellen erscheint es der Novelle überlegen. Der Naturalismus konnte im Stück fast nur in der Inszenierung zum Ausdruck kommen. Daher kann das Stück gar nicht mehr als ein Muster für ein naturalistisches Drama betrachtet werden. Man könnte im Gegenteil „Tout pour l'Honneur" ein idealistisches Stück nennen, das nur sein Thema aus einer naturalistischen Novelle schöpft. Daran ändert auch das Vorhandensein einiger weniger naturalistischer Züge nichts. Durch die Zusammendrängung in einen Akt entfernt es sich noch besonders von der Wahrscheinlichkeit. Mit den meisten besprochenen naturalistischen Stücken hat es gemeinsam, daß wir wenig in das Seelenleben der Personen eingeführt werden, und daß der Hauptmann unverändert schlecht und feige bleibt bis zum Schluß. Der Verfasser ist aber nicht in Zolas Sinn objektiv verfahren, sondern er legt das Schwergewicht der Entwicklung auf den Eindruck, daß Burle seine verdiente Strafe erhält.

„Tout pour l'Honneur" ist am 23. Dezember 1887 im Théâtre Libre zum erstenmal aufgeführt worden.

6. La Faute de l'Abbé Mouret.

Der Roman.

I. Der Abbé Serge Mouret hält in dem südfranzösischen Dorfe Les Artaud in seinem elenden Kirchlein mit dem Meßknaben Vincent die Messe. Die Kirche ist leer, Sperlinge flattern durch die zerbrochenen Scheiben. Meßgewänder und Meßgeräte sind in dürftigem Zustande; doch der Priester legt auf diese Äußerlichkeiten wenig Wert. Er lebt mit seiner 22jährigen, geistig zurückgebliebenen Schwester Désirée zusammen, die aber glücklich ist, wenn sie nur ihre Tiere, Hühner, Enten, Kaninchen usw. pflegen darf. Der Vorgänger des Abbé war zur Strafe auf diese einsame Stelle versetzt worden, weil ihn die Liebe zu einem Bauernmädchen an seiner früheren Stelle unmöglich gemacht hatte. Serge dagegen ist freiwillig nach Les Artaud gekommen und fühlt sich trotz der öden Landschaft und seines baufälligen Wohnhauses wohl. La Teuse, seine Wirtschafterin, sorgt

für ihn wie eine Mutter. Die Dorfbewohner sind religiös stumpf und gleichgültig und lieben nur ihre dürftige Erde. Der Abbé Mouret fühlt sich in Gottes Hand. Die Erziehung im Priesterseminar hat den Mann in ihm getötet. Er ist kein Eiferer. Anders steht es mit dem ihm zugeordneten Bruder Archangias, der oft gegen das unsittliche Leben der Dorfbewohner wettert, und der vor allem die Kinder durch seine brutalen Methoden zu Gott führen will. Er berichtet dem Priester auch von Rosalie, einem jungen Mädchen, das von ihrem Geliebten Fortuné ein Kind erwartet. Da dieser arm ist, so will der Vater der Rosalie die Heirat nicht haben trotz der Fürsprache des Abbé.

Eines Tages begleitet Serge seinen Onkel, den Doktor Pascal, zu dem alten Jeanbernat, den die Leute den Philosophen nennen. Dieser wohnt mit seiner 16jährigen Nichte Albine als Aufseher in einem verfallenen Schlosse, das von einem wunderbaren Park, dem Paradou, umgeben ist. Jeanbernat schätzt die Priester nicht und läßt Serge nur ein, weil er der Neffe des dem Philosophen befreundeten Arztes ist. Jeanbernat hat die Bibliothek des Schlosses, die noch erhalten ist, gründlich studiert. Er geht nie selbst in den Park. Dort herrscht allein Albine, die durch ihre Schönheit einen tiefen Eindruck auf Serge macht.

Der Abbé verschweigt seiner Wirtschafterin den Besuch im Paradou, doch als eines Tages Albine der Schwester des Abbé ein Nest mit jungen Vögeln bringt, wird es offenkundig, daß Serge die Bewohner des in der Pfarre verschrienen Paradou kennt. La Teuse und Bruder Archangias, der gerade im Hause ist, sind darüber entsetzt.

Nach alter Sitte schmückt Serge mit den Dorfmädchen zusammen die Kirche für den Mai, den Marienmonat. Unter den Mädchen ist auch Rosalie, die keinerlei Scham zeigt. Als Serge wieder allein ist, bleibt er noch lange vor dem Standbild der Maria versunken. Oft hat ihm Bruder Archangias seine Marienverehrung vorgeworfen. Auch in Serges Studierzimmer befindet sich ein Bild der Jungfrau, vor dem er stundenlang anbetend und träumend verweilt. Da packt ihn eine schwere Krankheit. Wilde Fieberphantasien quälen ihn, bis er erschöpft zu Boden stürzt.

II. Doktor Pascal hat seinen Neffen nach dem Paradou gebracht, wo ihn Albine wunderbar pflegt. Ein schweres Nervenfieber hat dem Kranken das Erinnerungsvermögen geraubt. So weiß er nicht mehr, daß er Priester ist. Nach und nach kehren seine Kräfte zurück, er gewöhnt sich wieder an das Tageslicht und lernt mühsam wieder gehen und sprechen. Endlich unternimmt er mit Albine kleine Ausflüge in den Park. Zuerst sind sie wie Kameraden. Allmählich erwachen in ihnen die Liebe und sinnliches Begehren. Albine erzählt Serge die Sage von einem glücklichen Menschenpaar, das in früherer Zeit den Paradou bewohnt hat und sehr glücklich gewesen ist, besonders an einem Ort, den die beiden nun suchen. Lange können sie diese Stelle nicht finden. Jeder Teil des Gartens, in dem sie wie ausgelassene Kinder spielen, wird ausführlich beschrieben. Beide empfinden unstillbare Sehnsucht. Der erste Kuß vergrößert ihre Qual. Die Stimmen des Parkes erzählen ihnen von den großen Gesetzen des Lebens.

Bilder in ihren Zimmern, die Liebesszenen darstellen, steigern noch ihre Verwirrung. In dieser Zeit ist es ihnen nicht mehr möglich, die alten harmlosen Spiele zu spielen. Nach langem Suchen findet Albine die ersehnte Stelle. Zögernd folgt ihr Serge zu dem idyllischen Platz im Schatten eines mächtigen Baumes. Dort findet ihre Sehnsucht Erfüllung:

„La fatalité de la génération les entourait. Ils cédèrent aux exigences du jardin. Ce fut l'arbre qui confia à l'oreille d'Albine ce que les mères murmurent aux épousées, le soir des noces ... Et c'était une victoire pour les bêtes, les plantes, les choses, qui avaient voulu l'entrée de ces deux enfants dans l'éternité de la vie. Le parc applaudissait formidablement" (S. 255).

Serge schwört Albine ewige Liebe und fühlt sich sieghaft glücklich. Albine jedoch ist von einer unbestimmten Furcht erfüllt. Dann führt sie ihr Weg zur Parkmauer. Trotz Albines Bitten schaut Serge hinaus und sieht sein Dorf in der Sonne liegen. Er erkennt sein Pfarrhaus, und als die Glocke tönt, kehrt die Erinnerung zurück. Vor der Öffnung der Gartenmauer erscheint Bruder Archangias und befiehlt ihm, herauszukommen. Er tut es, und Albine flieht in den Park zurück.

III. Serge erfüllt wieder die Pflichten seines Amtes. So traut er auch Rosalie und Fortuné. Rosalie hat schon vor der Hochzeit einem Kind das Leben geschenkt. Bei der Trauung ist es auch mit in der Kirche und stört durch sein kräftiges Schreien. In seiner Rede ermahnt Serge das Paar, einander bis an den Tod die Treue zu halten.

Der Abbé ist in dieser Zeit oft wie geistesabwesend. Nie spricht er über seine Erlebnisse im Paradou. Seine freie Zeit benutzt er, um kleine Ausbesserungs- und Verschönerungsarbeiten in der Kirche vorzunehmen. Bruder Archangias wacht über ihn, um ihn an einer Rückkehr zu Albine zu hindern. Bei seinen häufigen Besuchen im Pfarrhause benimmt er sich oft unflätig der Wirtschafterin gegenüber.

Der Abbé erfährt eines Tages unterwegs von Jeanbernat, daß es Albine nicht gut geht. Er soll das Mädchen im Paradou besuchen. Zwischen Jeanbernat und dem Bruder, der den Abbé begleitet, kommt es zu einem heftigen Streit, bei dem Archangias den kürzeren zieht.

Serge geht nicht zum Paradou, auch nicht, als sein Onkel ihn dringend dazu auffordert. Auch Albine selbst hat keine Macht mehr über ihn, als sie eines Tages in das Pfarrhaus kommt, um ihn zu holen. Serge verschließt gewaltsam sein Herz und spricht von religiösen Dingen. Dabei fühlt er aber, wie er immer schwankender wird. Er redet sich daher so sehr in Ekstase, daß er es fertigbringt, Albine zur Tür hinauszustoßen. Dann dankt er Gott dafür, daß er ihm die Kraft zum Widerstehen gegeben hat.

Er hat seine Neigung zu Albine aber doch noch nicht überwunden. So beschließt er endlich, dem Priesterstand zu entsagen und mit Albine fortzugehen. Diese empfängt ihn freudig. Aber seit der Rückkehr in sein Amt ist er in Wirklichkeit innerlich nicht frei. Albine spürt, daß er die Stimmen des Gartens nicht mehr versteht. Er selbst ist traurig darüber. Da

schickt sie ihn fort. Er kümmert sich nicht um die Schmähungen des Bruders, sondern entsagt der Welt vollkommen.

Albine irrt im Paradou umher. In dem Bild des herbstlichen Gartens erkennt sie das unabänderliche Gesetz des Lebens. Sie will sterben. Mitten unter den starkduftenden Blumen des Herbstes legt sie sich in ihrem Zimmer nieder zum letzten Schlaf. Ihr Onkel ruft den Arzt; doch es ist zu spät. Seinem Neffen bringt Doktor Pascal selbst die schlimme Nachricht und teilt ihm gleichzeitig mit, daß Albine ein Kind von ihm erwartete.

Zwei Tage darauf findet auf dem Friedhof neben der Kirche das Begräbnis Albines gleichzeitig mit dem an Krämpfen gestorbenen Kinde der Rosalie statt. Als der Abbé die Gebete am Grabe Albines beendet hat, erscheint Jeanbernat und schneidet dem Bruder Archangias, wie er einmal gedroht hat, das rechte Ohr ab. Serges Blick ruht kurze Zeit auf dem Grabe seines Vorgängers. Dann hört er plötzlich, wie aus einer andern Welt, die Stimme seiner Schwester, die ihm über die Mauer des Kirchhofs hinweg zuruft: „La vache a fait un veau!"

La Faute de l'Abbé Mouret.

(Pièce en 4 Actes et 14 Tableaux avec Musique par Alfred Bruneau).

I. Ein ärmlich ausgestattetes Zimmer im Pfarrhause. Der Pfarrer Serge Mouret sitzt am Fenster und schaut in inbrünstiger Andacht zu dem Standbild der Jungfrau Maria auf. Draußen kehren Feldarbeiter von der Arbeit zurück. Ein junger Mann, Fortuné Brichet, kommt mit Vater und Mutter herein. Sie bitten den Abbé um Fürsprache bei dem Vater der Rosalie, der wie im Roman seine Einwilligung zur Verheiratung seiner Tochter mit Fortuné verweigert, obwohl sie ein Kind von diesem erwartet. Wir lernen auch Désirée kennen, die wie im Roman zum großen Ärger der Wirtschafterin ihre Lieblingstiere im Pfarrhause pflegen darf. Bruder Archangias ist im Stück ebenso mürrisch und unduldsam wie im Roman. Er fordert den Abbé zu größerer Strenge gegen die Dorfbewohner auf, um ihrem unsittlichen Leben zu steuern. Rosalies Vater weigert sich auch dem Abbé gegenüber, Fortuné zum Schwiegersohn zu nehmen. Der Gedanke an das uneheliche Kind seiner Tochter macht ihn nicht nachgiebig. Er betrachtet die Angelegenheit vom wirtschaftlichen Standpunkt aus, und Bruder Archangias gibt ihm recht. Er meint, daß durch diese Heirat die Leute nicht gebessert würden.

Beim Essen erzählt der Abbé der Haushälterin, daß er zusammen mit seinem Onkel, dem Doktor Pascal, im Paradou gewesen ist, weil er geglaubt hatte, seine Anwesenheit könne dem alten Jeanbernat erwünscht sein. Die Wirtschafterin und der Bruder sprechen mit Abscheu von den Bewohnern des Paradou.

Wie im Roman schmückt der Abbé gemeinsam mit den Dorfmädchen die Kirche mit Blumen und frischem Grün. Wir sehen dann, wie er — innerlich einsam — seelisch und körperlich leidet und ähnlich wie im Roman vor dem Standbild der Jungfrau zusammenbricht.

II. Serge befindet sich in Albines Zimmer im Paradou. Er ist nicht mehr als Priester zu erkennen. Doktor Pascal stellt seine regelmäßigen Besuche ein und überläßt die weitere Pflege seiner Freundin Albine. Diese erzählt dem eben Genesenen von der Sonne, von ihrem Garten, von Bäumen und Blumen und veranlaßt ihn schließlich, sich zu erheben und mit ihr in den Garten zu gehen. Albine will wie im Roman jene Stelle finden, wo sie glücklich sein können. Serge widerstrebt; doch sie zieht ihn mit sich fort. Während beide in den Garten hinaustreten, schließt sich der Vorhang, und eine Symphonie ertönt, bis er sich wieder öffnet und das nächste Bild zeigt. Albine und Serge sind im Paradou, dem wunderschönen, märchenhaften Garten. Serge ist überwältigt von der Pracht und dem Gold des Sonnenlichts. Er fühlt sich unwiderstehlich zu Albine hingezogen. Beide gehen weiter in den Garten hinein, der Vorhang senkt sich, und wieder verbindet eine liebliche Musik dieses Bild mit dem folgenden. Serge und Albine spielen im Rosengarten des Paradou wie glückliche Kinder. Im nächsten Bild sehen wir die beiden im Obstgarten. Albine erzählt von der schönen Frau, die einst den Garten bewohnt hat. Dann schlägt sie Serge vor, mit ihr die Stelle zu suchen, wo jene Frau so glücklich gewesen ist. Wie im Roman führt Albine den Geliebten zum Lebensbaum. Sie nähern sich ihm in Scheu und Ehrfurcht. Sie verstehen die Stimmen des Gartens und sind bereit, ihnen zu folgen. Die alsbald einsetzende Musik muß die Hauptwirkung dieser Szene bringen. Im nächsten Bild erscheinen Serge und Albine eng umschlungen auf einem schmalen Pfad. Serge dankt der Geliebten, daß sie ihn an den Baum geführt hat. Albine empfindet Furcht und Scham. Nun kommen sie wie im Roman an die Öffnung in der Mauer des Parks, und auch hier führt Bruder Archangias Serge fort.

III. In der Kirche findet die Trauung Rosalies mit Fortuné statt. Auch das Kind der Rosalie ist in der Kirche. Der Pfarrer hält eine schöne Traurede. Nach der Trauung geht er in die Sakristei. Die Zurückgebliebenen führen ungeniert unflätige Unterhaltungen, bis die Haushälterin des Pfarrers sie fortjagt. Doktor Pascal erzählt seinem Neffen von dem schlechten Befinden Albines. Als Serge die Bitte des Onkels, Albine zu besuchen, nicht erfüllen will, macht sich dieser heftige Vorwürfe, daß er beide zusammengeführt und die möglichen Folgen nicht bedacht hat. Wie im Roman erscheint Albine im Pfarrhaus und wird ebenso von Serge fortgeschickt.

IV. Wie im Roman kommt Serge zum Paradou, und ebenso wie dort bleibt Albine einsam zurück und stirbt inmitten der letzten Blumen des Paradou in ihrem Zimmer. Eine teils zarte, teils leidenschaftlich bewegte Musik deutet an, wie sie ihr ganzes Leben noch einmal durchlebt, und wie sie langsam entschlummert.

Kritik.

Schauplatz.

Außer der zahlenmäßigen Einschränkung der Schauplätze ist zu bemerken, daß die geographischen Bezeichnungen des Romans wegfallen.

Den ganzen Inhalt des Romans mit all seiner Milieusymbolik auszuschöpfen (Maurice Leblond nennt ihn „un vaste poëme panthéiste", Roman S. 416), konnte mit den Mitteln der Sprache kaum gelingen. Das schien nur mit einer neuen Ausdrucksform, der Musik, möglich zu sein. Bruneau hat nun Zolas Lyrik doch wohl zu ernst genommen, und er hat den Theoretiker, der hier mit seinen „Geschöpfen" experimentiert, aus den Augen verloren. Mit seiner Musik, die ich nicht kenne, die er selbst aber so gut beschreibt, hat er so, ohne es zu ahnen, idealisiert. Über die Musik sagt er:

„Les voix, comme si les bêtes du Paradou, à leur tour, leur ordonnaient de s'aimer, ont un cri de félicité surhumaine. Il semble que le jardin entier s'abîme avec le couple dans un applaudissement formidable. Le rideau se ferme et la symphonie, assez longtemps impérieuse et victorieuse, puis peu à peu apaisée, relie ce tableau au suivant" (S. 109).

„Les mains joints sur son cœur, elle (Albine) continue à sourire, tandis que la symphonie parle seule. C'est, d'abord, un prélude gai, enfantin: ses mains, qui ont tordu les verdures odorantes, exhalent l'âpreté des herbes foulées, lui content ses courses de gamine au milieu des sauvageries du Paradou. Ensuite, un chant de flûte se fait entendre, de petites notes musquées qui s'égrènent du tas de violettes posé sur la table, près du chevet; et cette flûte, brodant sa mélodie sur la laine calme, l'accompagnement régulier des lis de la console, chante le premier charme de son amour, le premier aveu, le premier baiser sous la futaie. Mais elle suffoque davantage, la passion arrive avec l'éclat brusque des œillets, à l'odeur poivrée, dont la voix de cuivre domine un moment toutes les autres. On croit qu'elle va agoniser dans la phrase maladive des soucis et des pavots, qui lui rappellent les tourments de ses désirs. Et, brusquement, tout s'appaise, elle respire plus librement, elle glisse à une douceur plus grande, bercée par la gamme descendante des quarantaines, se ralentissant, se noyant jusqu'au cantique adorable des héliotropes, dont les haleines de vanille disent l'approche des noces. Les belles-de-nuit piquent ça et là un trille discret. Puis, il y a un silence. Les roses, languissamment, font leur entrée. Du plafond coulent des voix, un chœur lointain. C'est un ensemble large, qu'elle écoute au début avec un léger frisson. Le chœur s'enfle, elle est bientôt toute vibrante des sonorités prodigieuses qui éclatent autour d'elle. Les noces sont venues, les fanfares des roses annoncent l'instant redoutable. Les mains, de plus en plus serrées contre son cœur, pâmée, haletante, elle ouvre la bouche, cherchant le baiser qui doit l'étouffer, quand les jacinthes et les tubéreuses l'enveloppent d'un dernier soupir, si profond, qu'il couvre le chœur des roses. Albine meurt dans le hoquet suprême des fleurs" (S. 181/82).

Das Urteil eines Kritikers lautet:

„... Autour de ces épisodes s'enroule la musique caressante et évocatrice d'Alfred Bruneau. La nature s'anime, les oiseaux gazouillent, l'eau

chante sur les cailloux blancs, la brise courbe les brins d'herbe, le soleil resplendit. C'est un enchantement" (Opinion d'Adolphe Brisson, Le Temps, 4 mars 1907).

Für die Fülle der Beschreibung und der Umweltschilderung des Romans kann die Dekoration des Stückes trotz all ihrer Pracht keinen ausreichenden Ersatz bieten. Es kann sich vielmehr nur um Andeutungen handeln, so auch bei der Darstellung der ländlichen Umwelt. Die ausführliche Schilderung des Lebens im Priesterseminar kehrt nur in zwei kurzen Bemerkungen (I, S. 62/63 und IV, S. 168) wieder. Von der Vergangenheit des Paradou, von der Familiengeschichte des Abbé, von gottesdienstlichen Dingen und von der Baufälligkeit der Gebäude hören wir im Stück nur verhältnismäßig wenig und von der Geschichte des Dorfes überhaupt nichts.

Empfindungen der Zuschauer.

Bruneau hat durch die Weglassung des letzten Aktes[22]) bewußt idealisiert. Obgleich er die Darstellung vieler naturalistischer Züge Zolas nicht gescheut hat, so konnte er doch wohl nicht bis zum Allerletzten mitgehen, weil die Ungeheuerlichkeiten beim Begräbnis und die laute erregende Tierheit Désirées wieder triumphieren über die menschlich-göttlichen im Gegensatz zu menschlich-tierischen Fragen. — Man hat Zola vorgeworfen, er wolle in seinem Roman die Religion angreifen[23]) (vgl. z. B. Barbey d'Aurevilley: „C'est

[22]) Mit dem letzten Kapitel kann Zola doch wohl nichts anderes gewollt haben, als sich über die Lyrik vorher lustig zu machen. Er war eben Künstler, Schauspieler, in dem Maße, daß er sich „à coup de dictionnaire" in diese ganze phantastische, ekstatische Welt hineinsteigern konnte und doch mit seiner Seele ganz draußen blieb, ohne daß dies dem Leser bewußt wird.

[23]) Zolas Einstellung zur Frage der Religion erkennen wir aus seinen Ausführungen über „La Science et le Catholicisme" (1896): „On dit: la religion est éternelle; mais, certes, la science est éternelle aussi et plus encore. Puis, tout le malentendu vient de ce qu'on confond le mot religion et celui du catholicisme. Je veux bien que la religion, le sentiment religieux soit éternel; je le crois. Mais, il ne s'ensuit pas que le catholicisme soit éternel, car le catholicisme n'est qu'une forme religieuse qui n'a pas toujours existé, que d'autres formes religieuses ont précédé, et que d'autres formes religieuses peuvent suivre. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'aujourd'hui le catholicisme est la meilleure des formes religieuses. Là-dessus, on peut discuter. Que certains le pensent, je le comprends; mais que d'autres pensent le contraire, rien n'est plus naturel aussi ... Pour moi, le catholicisme est condamné à disparaître devant la Science, parce qu'elle a déjà ruiné ses dogmes et qu'elle les ruinera de plus en plus. Or, le catholicisme sans ses dogmes n'est plus le catholicisme; il devient autre chose ... Dans un peuple instruit où l'idée du paradis et de l'enfer est ruinée, qui ne croit plus aux récompenses ni aux

l'attaque au prêtre et le déshonneur du prêtre" (Roman S. 437). Der gleichen Meinung ist B. E. in La Revue de France, 1875:

„Nous ne reprocherons pas à M. Zola de tourner en dérision les cérémonies les plus augustes, les sentiments les plus sacrés, il se ferait gloire de tels reproches. ... Ce roman le plus immoral et le plus irreligieux est aussi le plus médiocre" (Roman, S. 439).

Maurice Leblond bestreitet eine solche Absicht Zolas:

„La Faute de l'Abbé Mouret demeure exempte de la moindre intention antireligieuse. La chute n'est qu'un drame humain" (Roman, S. 437).

Tatsache ist aber, daß Zola ausführlich über die Mißstände in den Priesterseminaren, über Serges Kritiklosigkeit, seine geringschätzige Einstellung gegenüber den wissenschaftlichen Werken, über die Unmöglichkeit, einen Gottesbeweis zu führen, über das unsittliche, grausame, ja sadistische Verhalten des Bruders Archangias, über die Geschichte des Abtes Caffin [24]), über die Oberflächlichkeit der gottesdienstlichen Handlungen spricht. Aus dieser ausführlichen Darstellung m u ß ein unbefangener Leser die oben erwähnten Angriffe herauslesen. Daß bei Zola ein Angriff auf Kirche und Religion nicht die Hauptsache ist, geht daraus hervor, daß er in seiner Ebauche ausdrücklich schreibt: „... Serge catholique jusqu'à la fin, tandis que Blanche (Albine) est le naturalisme" (S. 419). Das bedeutet in seiner Sprache, daß er mit i h r sein „Experiment" machen wollte. Bruneau hat sicher keine derartigen Angriffe beabsichtigt. Das erkennen wir an seinen Auslassungen und an der milderen Zeichnung des Bruders Archangias und des Meßknaben,

---

châtiments futurs, tout le catholicisme croule; il ne reste rien de la forme religieuse dont le siège est à Rome ... La science est la toute-puissance, et c'est la foi qui chancelle devant elle ... Est-ce que la science a jamais reculé? C'est le catholicisme qui a toujours reculé devant elle, et qui sera forcé de reculer toujours ... Admettons que toujours l'inconnu demeure, que nous ne soyons jamais renseignés exactement sur les causes finales, et voyons ce que deviendra le sentiment religieux devant l'enquête de plus en plus chargée de la science. Evidemment, les dogmes seront forcés de se réduire en des symboles, la religion se dépouillera chaque jour davantage des superstitions grossières, de l'idée du miracle, des affirmations contraires à la nature, et elle se réfugiera de plus en plus dans la morale, dans l'idée d'une puissance inconnue et supérieure, dans un déisme dégagé de toute mythologie" (Mélanges, S. 159/63).

[24]) Im Zusammenhang hiermit kann der Eindruck der Kritik auch durch die milde Einstellung der Teuse nicht verwischt sondern nur verstärkt werden: „Moi, je ne comprends pas qu'on en veuille tant à un prêtre quand il se dérange. C'est si naturel. Ce n'est pas beau sans doute, c'est une saleté qui doit mettre Dieu en colère. Mais il vaut encore mieux faire ça que d'aller voler. On se confesse donc, et on est quitte. N'est-ce pas, M. le curé: lorsqu'on a un vrai repentir, on fait son salut tout de même?" (S. 288/89).

auch tritt bei ihm der heilige Ernst Serges besonders hervor, als dieser Albines Drängen abwehrt. — Von einer Schwangerschaft Albines ist im Stück nicht die Rede.

Handlung.

Der Vergleich der Inhaltsangaben zeigt, wie stark die Handlung des Romans eingeschränkt ist. Verschiedene Handlungen des Romans erscheinen nicht mehr oder werden nur kurz erwähnt (z. B. das Segnen des Schlafzimmers bei den Neuvermählten, der Streit zwischen dem Bruder und Jeanbernat). Von der großen Mühe, die Albine bei der Pflege aufbringen mußte, finden wir im Stück fast nichts. An vielen Stellen des Stückes kann man kaum von einer Handlung sprechen. Das ist besonders an den Stellen der Fall, die im Paradou spielen.

Die dramatischen Bestandteile.

Die dramatische Spannung, die das Stück nach dem Vorbild des Romans enthält, ist in dem Kampf zweier Welten zu sehen, die sich unerbittlich gegenüberstehen. Die Formulierung Catulle Mendès', die sich auf den Roman bezieht, kann auch auf das Stück angewandt werden:

„E. Z., dans l'anecdote érotique d'un curé de campagne et d'une gamine forestière, prétendit faire tenir toute la lutte de la religion et de la vie, de la virginité et du rut, du célibat mystique avec l'universelle luxure des êtres et des choses; et pour élargir son sujet jusqu'à la généralité d'un magnifique symbole, il lui fallut — non sans s'attarder ça et là à de basses réalités peut-être nécessaires — user d'un verbe romantique, si énorme, si touffu, si virulent, si lumineux, si rutilent, si secoué et bouleversé de niagaras d'épithètes et de cataractes de métaphores, et si mourant aussi en des soupirs infinis et derechef, si formidablement rugissant, que, à chaque page, il donne, malgré le manifeste artifice des rhétoriques, l'illusion d'une véritable poésie ivre de nature et de joies" (Roman, S. 445).

Aus einem solchen Vorbild ein naturalistisches Drama zu schaffen ist Bruneau daher auch nicht gelungen. — Während im Roman schließlich trotz allem das Leben triumphiert, führt Bruneau die Handlung seines Stückes bis zum Untergang der Person, die die Kräfte des Lebens verkörpert.

Charaktere.

Die Charaktere hat Bruneau nicht grundlegend geändert, doch fällt die Charakteristik im Roman viel umfassender aus. So tritt im Roman bei Serge die menschliche und philosophische Seite seines Wesens viel mehr hervor als im Drama. Seine Sinnlichkeit, die durch sein Zusammensein mit Albine zur Bewußtheit geworden ist,

bringt ihn im Roman sogar dazu, daß er Jesus bittet, ihm Albine zu geben. Der Ausgang des inneren Kampfes (Roman S. 341/58) zeigt aber, wie tief er schon in den Gedankenkreis verstrickt ist, der die Natur unter künstlich von Menschen erdachte Satzung stellt. Es gelingt Zola, das tiefe Verwurzeltsein in dem Anerzogenen und das Aufbäumen der gottgewollten Gegebenheiten an Serge gut widerzuspiegeln. Die bedeutend knappere Darstellung des Dramas bringt das Bild des Priesters nicht in der gleichen Anschaulichkeit und in der gleichen Überzeugungskraft. Manche Züge sind im Drama völlig verschwunden, so z. B. die seelische Formung durch die Klostererziehung, auch wie sich Serge einst innerlich befleckt fühlt, als er durch das für Beichtzwecke geschriebene Buch des Abtes Craisson mit den menschlichen Schwächen und Lastern bekannt wird.

„Cette casuistique savante du vice étalant l'abomination de l'homme descendant jusqu'aux cas les plus monstrueux des passions hors nature, violait brutalement sa virginité de corps et d'esprit" (S. 127).

Im Drama erscheint Serge starrer und fanatischer als im Roman. Er ringt sich auch nicht zu einer allgemeinen Liebe durch, die nicht mehr einer Person gehört. Es fehlen im Stück auch die Züge an Serge, die seine Fürsorge für die Schwester zeigen. Als er im Roman die Absicht hegt, mit Albine fortzugehen und dem Priesterberuf zu entsagen, hält ihn sein Pflichtgefühl der Schwester gegenüber zurück. Dann aber hindert ihn dort auch der Gedanke an die Bestreitung des Lebensunterhaltes, zum endgültigen Entschluß zu kommen. Seine Weltfremdheit läßt ihn Furcht vor der Unmöglichkeit empfinden, seinen Priesterberuf je ganz abstreifen zu können. Wie unnatürlich sein Denken ist, zeigt sich daran, daß er sich keine Kinder wünscht, weil er glaubt, sie nicht lieben zu können.

Désirée erscheint im Drama viel weniger naturverbunden als im Roman (Verständnis für die Tiere, Einfühlungsvermögen und Pflege). Das Drama bringt nichts über ihr unentwickeltes Triebleben und nur wenig über ihre zurückgebliebene geistige Entwicklung. — Von der milden Einstellung der Teuse zu den Schwächen der Priester erfahren wir nichts. — Vincent, der im Roman als Taugenichts geschildert wird, ist im Stück durch einwandfreies Betragen gekennzeichnet und erscheint nur bei seiner Tätigkeit als Meßknabe.

Motivierung.

Über die mangelhafte Motivierung des Stückes sagt Brisson (Le Temps, 4. III. 07):

„Et la pièce? — La pièce, je viens de vous la narrer. Car, en vérité, je vous le dis, il n'y a pas autre chose dans le nouveau spectacle de l'Odéon, qu'une splendide décoration encadrant quelques bouts de dialogue

et quelques scènes de pantomime. „Je t'aime, susurre Albine. — Je t'aime, soupire l'abbé ..." Mais de savoir comment l'amour est venu, pourquoi il est parti, d'épier l'éveil des deux cœurs adolescents, de refaire théâtralement la psychologie de Daphnis et Cloé, de Paul et Virginie et des romans cévénols de Ferdinand Fabre, de cela, M. Alfred Bruneau ne s'est pas avisé ... Il a réfléchi apparemment que le principal personnage du livre de Zola étant le Paradou, son devoir exigeait qu'il cédât la place au décorateur. Il a poussé un peu loin l'effacement et la modestie ..."

Im Roman ist die Motivierung für das Erwachen der menschlichen Triebe usw. durch die Erwähnung der angeborenen unbestimmten Liebessehnsucht Serges gegeben, die zart und unbewußt schon im Marienkult der Jugendjahre zum Ausdruck kommt. Der Einfluß des Milieus bewirkt im Seminar die Ertötung alles Natürlichen. Im Drama wird jene Umwelt wohl einmal flüchtig erwähnt, doch sie erhält keine überzeugende Deutung.

Bruneau macht im Hinblick auf Serges Verhalten im Paradou den Fehler Zolas mit, der von der „Sünde" des Abbé spricht. Ich kann mir die von Zola geschilderte pathologische Erscheinung (Ausschaltung des Erinnerungsvermögens, daneben nicht die Ausschaltung des Empfindungs- und Trieblebens, auch nicht Ausschaltung des Denkvermögens und der Phantasie) zwar nicht erklären; aber wir müssen bei der Beurteilung zunächst von Zolas Standpunkt ausgehen. Bei Zola hat Serge infolge seiner Krankheit vollständig vergessen, daß er Priester ist, kann also auch nicht für Handlungen verantwortlich gemacht werden, die nicht mit seinen Gelübden übereinstimmen. Sünde wäre wohl als Gedankensünde das Begehren Serges kurz vor dem Ausbruch der Krankheit und als Tatsünde die Rückkehr in den Paradou; denn in dieser Zeit weiß Serge wieder von allen seinen Bindungen. Auch die plötzliche Furcht Albines ist psychologisch unmotiviert. Zola — und mit ihm Bruneau — ist hierin der Darstellung des Sündenfalls in der Bibel gefolgt. Wenn es so ist, wie Maurice Leblond über „La Faute de l'Abbé Mouret" sagt: „Le dessein principal du Maître, c'est de réhabiliter l'instinct", dann sehe ich darin einen logischen Fehler, daß ein Mensch, der diesem Instinkt nachgibt, Furcht empfinden soll.

Lebenswahrheit.

Auch im vorliegenden Falle verschwinden bei der Dramatisierung viele Züge, die in Zola einen ausgezeichneten Beobachter der Natur und der Menschen erkennen lassen (Blutgier der Hühner, Naturverbundenheit Albines, Seh- und Sprechstörungen Serges und ihre allmähliche Besserung, Wirkung des Alkohols auf die Landleute, deren Aberglaube, ihre Fahrlässigkeit, wie z. B. Rosalie ihrem Säugling an ihrem Hochzeitstage Wein einflößt, die Beschreibung der Hände Rosalies, die bei der Trauung grüne Flecke

zeigen, die die Seife nicht hat entfernen können, die Erwähnung der von vielem Gebrauch fettig glänzenden Glockenstränge, schließlich die Sprache, wie z. B. die Teuse durch ihre drastische Bemerkung dem Abbé ihr Mitgefühl ausdrückt, um ihm seelische Erleichterung zu verschaffen: „Et il est capable de s'écraser le cœur comme on écrase une puce". S. 290.)

Gesamtschau.

Die gewaltige Milieusymbolik und die zahlreichen lyrischen Stellen des Romans, die im Paradou spielen, bereiten einer lebenswahren Gestaltung große Schwierigkeiten. Wenn man nun noch die oben angeführten Unwahrscheinlichkeiten dazunimmt, so kann man sagen, daß das Stück in seiner Gesamtheit wie ein Märchenspiel wirkt. Neben zahlreichen Verstößen gegen die Forderungen des Naturalismus, die meist schon in dem benutzten Vorbild begründet sind, finden wir aber in dem Stück auch naturalistische Elemente in großer Zahl. Zola sagt über seinen Roman, als er über „Les Frères Zemganno" spricht:

> „Il (M. Goncourt) ajoute: „Cette année je me suis trouvé dans une des ces heures de la vie, vieillissantes, maladives, lâches devant le travail poignant et angoisseux de mes autres livres, en un état de l'âme où la vérité trop vraie m'était antipathique à moi aussi, et j'ai fait cette fois de l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir. C'est là que j'aurais pu écrire moi-même en tête de la Faute de l'abbé Mouret. Chacun a de ces heures lâches dans sa vie d'écrivain" (Roman Expérimental, S. 221).

„De l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir": das konnte kein Stück ergeben, das den Naturalismus zum Siege führte!

Trotz allem aber haben Dekorateur und Regisseur im Sinne Bruneaus dafür gesorgt, daß die Erstaufführung am 1. 3. 1907 im Odéon einen glänzenden Erfolg brachte.

V. Kapitel:

Die Schwierigkeiten der Dramatisierung der Romane und Novellen Emile Zolas und die Folgerungen für die Bearbeiter.

Wenn wir nunmehr auf alle besprochenen Werke zurückschauen, so erkennen wir, daß die Ergebnisse der Dramatisierungen zum größten Teile unbefriedigend sind. Dies liegt in bestimmten Schwierigkeiten begründet, mit denen wir uns nunmehr zu beschäftigen haben.

1. Bei der Dramatisierung eines epischen Stoffes bestehen von vornherein Schwierigkeiten, die auf dem Wesensunterschied der Gattungen beruhen, wie ja auch Zola selbst erkannt hat. In der epischen Gattung des Romans ist nicht die aufpeitschende Spannung, wie wir sie im Drama finden. Der Leser weiß, daß alles, was im Roman berichtet wird, in der Vergangenheit vor sich geht. Das Drama erscheint dagegen wie die Gegenwart. So kann auch der Zuschauer im Theater viel stärker erschüttert werden als der Leser des Romans.

Im Gegensatz zum Roman kann der Dramatiker nur eine bestimmte Anzahl von Motiven aus dem Gesamtstoff, der den Roman ausfüllt, auswählen und zu einer Einheit zusammenschmelzen. Der Romanschreiber braucht nichts zu verschweigen. Er kann seinen Stoff durch das Hinzufügen von Episoden und novellenartigen Zwischengliedern ausweiten [25]).

Er kann in der Form des Berichts und der Darstellung wechseln. Für den Dramatiker bedeutet dieser Wechsel oft einen Verstoß gegen die Gesetze der Ästhetik. Der Romanschriftsteller läßt seine Leser nur mit dem inneren Auge schauen. Daher muß er bemüht sein, seine Stoffe möglichst plastisch und farbig darzustellen, um in den Lesern das Bild zu erzeugen, das er ihnen geben will. Auf der Bühne sieht der Zuschauer die Personen und erlebt ihr Handeln gegenständlich mit, ist aber im Gegensatz zum Roman, wo das Blickfeld des Beobachters beliebig oft wechseln kann, für eine bestimmte Zeit an die gleiche Szenerie gebunden.

[25]) „Der Epiker ... faltet den Inhalt der Erzählung sorgfältig auseinander, und die Klippe jedes Dramas, die Episode, macht ihm nicht nur keine Schwierigkeiten, sondern wird ihm zur angemessenen Unterstützung ... Der Dramatiker läßt entstehen, der Epiker faltet gewordene, schon geschehene Begebenheiten auseinander, vom Ende aus orientiert, wenn er selbst dieses nicht genau gleich am Anfang dem Leser verrät" (Flemming, S. 36).

Der Stoff des Romans unterscheidet sich grundsätzlich von dem des Dramas. Letzterer ist

„das von einer willensstarken Persönlichkeit als Handlung erlebte Wirklichkeitsgeschehen. Sein Wesen ist intensive Spannung sich bekämpfender Mächte" (Ermatinger, S. 362).

Vom Roman sagt M. Grellmann:

„Der Roman gibt einen Prozeß wieder, eine Entwicklung, wobei die Wechselwirkung von äußerem und innerem Geschehen ausschlaggebende Bedeutung gewinnt." (M. Grellmann in Merker und Stammler, Bd. III, S. 83.)

Dagegen ist das Drama „die dichterische Gestaltung einer organischen Handlung oder Handlungsreihe, die aus der streng motivierten Wechselwirkung individuell seiender und wirkender Charaktere — selten kollektiver Massen — einerseits und hemmender oder fördernder Ereignisse und Zustände der Umwelt andererseits mit Notwendigkeit sich entwickelt und zu einem klaren Abschluß führt" (B. Markwardt in Merker und Stammler, Bd. I, S. 211).

Die Vergleiche der besprochenen Stücke haben uns gezeigt, in welcher Weise die verschiedenen Verfasser sich bemüht haben, den soeben dargestellten Notwendigkeiten Rechnung zu tragen, wie es ihnen aber nicht restlos gelungen ist, wie groß also schon die Schwierigkeiten sind, die in dem Wesen der verschiedenen Gattung liegen. Daß die Dramatisierung der Novellen nicht so große Schwierigkeiten bietet, beweist, daß sich diese in ihrem geschlosseneren Charakter dem des Dramas nähern [25a])

2. Die Dramatisierung der Zolaschen Romane bietet aber noch dadurch eine besondere Schwierigkeit, daß es sich um naturalistische Romane handelt.

Da Zola der Umwelt eine so bedeutende determinierende Rolle zuweist, so hat er in seinen Romanen und Novellen auf die Milieudarstellung so großen Wert gelegt, und es ist ihm in glänzender Weise gelungen, uns von der Umwelt der niederen, mittleren und höheren Schichten des Volkes, so wie er es sieht, ein anschauliches Bild zu malen. Für all diese Schilderungen der Romane bot das Drama keinen Platz. Wenn nach Möglichkeit versucht wurde, eine sorgfältig ausgedachte Bühnendekoration an ihre Stelle treten zu lassen, so bedeutete das in vielen Fällen doch nur einen schwachen Ersatz, besonders dann, wenn Zola im Roman eine Beziehung zwischen dem sich verändernden Milieu und dem sozialen

---

[25a]) Für die Dramatisierung realistischer Romane treffen die in diesem Abschnitt erwähnten Schwierigkeiten ebenso zu (vgl. Richard Hörner, Die Erstlingsdramen des jüngeren Dumas La Dame aux Camélias und Diane de Lys., Diss. Tübingen 1910). Infolge ihrer dramatischen Begabung sind die Verfasser jedoch in der Regel gut mit ihnen fertiggeworden.

Abgleiten seiner Menschen zeigen wollte. Über dieses Indenvordergrundstellen der Milieuzeichnung (das sich schon im Realismus, in den „Comédies d'observation", anbahnt) polemisiert Spielhagen, als er von den deutschen Naturalisten spricht:

„In dem heißen Bemühen, dem famosen Milieu, auf das sein Erfinder Taine in den wissenschaftlichen Untersuchungen einen nicht zu unterschätzenden, von ihm selbst nur vielleicht etwas überschätzten Wert legt, auch im Drama gerecht zu werden, geben die jungen Dichter an dessen Herausgestaltung nicht selten ihre ganze Kraft. Mag ein Nebenumstand mit der Handlung in noch so entferntem Zusammenhange stehen, sobald er in den Gesichtskreis des Dichters gekommen ist, muß er ins Treffen geführt werden. Die Verwechslung der dramatischen mit der epischen Kunst ... tritt dabei manchmal auf das ergötzlichste zu Tage. So in der Kleinkrämerei der szenischen Anweisungen in usum der Regisseure und Schauspieler. Da wird uns kein kleinstes Möbel, kein Kaffeetassenuntersatz geschenkt. Der Stand der Sonne, die atmosphärische Stimmung, ein Blumenduft, der durch das Zimmer weht — das alles sind Dinge von immenser Bedeutung. Da wird jeder Person ihre minutiöse Schilderung mit auf den Weg gegeben: ob sie lang oder kurz, dick oder dünn ist: ob ihr Schädel breit oder oval: welchen Ausdruck ihre Physiognomie in der Ruhe, welchen sie in der Bewegung zeigt; und daß sie beim Gehen, Stehen, Sprechen, Lächeln diese oder jene Gewohnheit hat. Man möchte den Herren immer zurufen: Wenn euch diese Dinge schon einmal so ans Herz gewachsen sind, schreibt doch nur gleich Romane und Novellen, wo ihr in dergleichen epischen Details schwelgen könnt!" (Spielhagen, Epik und Dramatik, 1898, S. 232/33).

Was in diesen Worten als Schwäche gegeißelt wird, ist im Gegenteil ein wesentliches Kennzeichen der Prosakunst Zolas. Immer wieder weiß er seine Leser durch seinen plastischen Stil zu fesseln. Zola sagte einmal zu dem Arzt Saint-Paul:

„Mes souvenirs visuels ont une puissance, un relief extraordinaire: ma mémoire est énorme, prodigieuse; elle me gêne. Quand j'évoque les objets que j'ai vus, je les revois tels qu'ils sont réellement, avec leurs lignes, leurs formes, leurs couleurs, leurs odeurs et leurs sons! C'est une matérialisation à outrance: Le soleil qui les éclaire m'éblouit presque, l'odeur me suffoque; les détails s'accrochent à moi et m'empêchent de voir l'ensemble!" (Zitiert in Seillière, S. 15/16).

In dieser eigenartigen Begabung finden wir auch die Erklärung dafür, daß Zola z. B. in den Momentbildern, die er entwirft, um etwa das Milieu des korrupten Parisertums darzustellen, besonders groß ist. Etwas dieser Eigenart Ebenbürtiges auf die Bühne zu bringen, ist weder ihm noch den anderen Bearbeitern seiner Romane oder Novellen gelungen. Das ist an sich auch schwer möglich, da dies zu leicht zur Aufnahme undramatischer Elemente führen müßte.

Zola fordert von den naturalistischen Schriftstellern die Anwendung der wissenschaftlichen Methode. Er selbst hat darum die Menschen wissenschaftlich zu analysieren versucht, um so seine „documents humains" zu erhalten. Wenn wir nun die Gestalten seiner Romane näher betrachten, so sehen wir, wie selten es ihm geglückt ist, in die Tiefe der Seele seiner Personen einzudringen. Oft erkennen wir auch, daß er sich gar nicht bemüht hat, dies zu tun. Das hängt mit der materialistischen Einstellung des Naturalismus überhaupt zusammen, die ja alle metaphysischen Dinge beiseiteschob. Da nun Zola in seinen Romanen vor allem das niedere Trieb- und Sinnenleben „wissenschaftlich" studiert hat, so sahen die Bearbeiter auch nur ein beschränktes Gebiet des Seelenlebens vor sich, und wenn sie sich nicht zu weit von ihrem Vorbild entfernen wollten, so waren sie darauf angewiesen, zu einer ähnlichen Darstellung zu greifen. Sie mußten sich aber bewußt sein, daß mit den menschlichen Dokumenten, die sie in den Romanen fanden, die Tiefe der menschlichen Seele nicht ausgeschöpft war und daß daher auch ihre Werke einseitig werden mußten. Das mußte sich um so mehr zeigen, als sie stets gezwungen waren, aus Gründen der Notwendigkeit einer größeren Geschlossenheit den Stoff der Romane zu konzentrieren. Mit der selbständigen Durchführung „wissenschaftlicher Experimente", die Zola nur deshalb für möglich hielt, weil er eine ungenaue Auffassung von dem Wesen eines wissenschaftlichen Experimentes hatte (s. oben), brauchten sich die Bearbeiter ja nicht abzumühen, da sie nur Zolas Gedankengänge wiederzugeben hatten. Das bedeutete freilich für sie eine weitere Einengung ihrer dichterischen Freiheit.

In Zolas Theorie über den naturalistischen Roman hörten wir, wie wichtig ihm das Gebiet der Physiologie ist. So finden wir in seinen eigenen Romanen viele Beispiele der Schilderung von Krankheitszuständen des Körpers (besonders der Nerven), aber auch der Seele, und von natürlichen physiologischen Vorgängen. Einen breiten Raum nehmen auch Zolas Ausführungen über die Vererbung ein. Auf die Einbeziehung dieser wissenschaftlichen Dinge legt Zola großen Wert, um so dem Zuge der Zeit (dem des Jahrhunderts der wissenschaftlichen Forschung!) zu folgen. Die Dichtkunst darf aber nicht ohne Schaden in den Dienst einer Wissenschaft gestellt werden, weil sie sonst zu leicht in eine tendenziöse Darstellung verfallen kann. Die wissenschaftlichen Gedankengänge können sich im Laufe der Zeit ändern, und dann sind die literarischen Werke wertlos, die in einer zu starken Betonung des Erkenntnismäßigen einen bestimmten wissenschaftlichen Standpunkt vertraten. Außerdem kann im Roman und im Stück leicht eine entstellte Wissenschaftlichkeit geboten werden[26]). Die Be-

[26]) Spielhagen weist mit Recht in diesem Zusammenhang auf die Gefahr eines übereilten Schließens hin: „Schnell fertig ist die Jugend mit dem

arbeiter der Zolaschen Romane haben darum nach Möglichkeit das physiologische Moment in ihren Werken zurückgedrängt.

Eine weitere Schwierigkeit mußte für diese Bearbeiter in der Einstellung Zolas zur Moral bestehen, die ja im Grunde auch mit der naturalistischen Doktrin zusammenhängt. Beeinflußt durch Taines Anschauung, daß die Kunst nicht um ihrer selbst willen da sei, sondern angewandte praktische Lebenskunde sein müsse, erwartet Zola von seinen Romanen moralische Wirkungen. Auch er will dem Fortschritt und dem Glück der Menschheit dienen. Die Möglichkeit dazu sieht er darin, daß er die Probleme des menschlichen Lebens in seiner vielfachen Bedingtheit aufzeigt und so (doch ohne die Aufdringlichkeit der Thesenstücke des Realismus) zu ihrer Lösung beizutragen versucht. So hält er „L'Assommoir" wegen seiner Darstellung der verheerenden Wirkungen des Alkohols für moralisch und nennt dieses Werk sein keuschestes Buch; auch „Pot-Bouille" sei „extrêmement morale", sogar zu sehr![27] Aus dem Assommoir dürfe man nicht schließen, daß das Volk in seiner Gesamtheit schlecht sei. Seine Personen seien nicht schlecht, nur unwissend und durch die bittre Not und das Elend, in dem sie leben, verdorben. In dem Vorwort zu „Mademoiselle Giraud, ma Femme" von Adolphe Belot sagt Zola:

„... beaucoup de personnes ont prononcé le gros mot d'immoralité, si vide de sens en matière littéraire ... Je sais bien qu'il est de bon ton de cacher le vice pour permettre à la vertu de vivre sans rougir. On fait vraiment la vertu d'une constitution trop faible. C'est bien parce qu'elle est la vertu qu'elle peut tout entendre. D'ailleurs, pas d'hypocrisie ..." (Mélanges, Préfaces, S. 185/86).

Aus diesen Worten ist zu erkennen, daß Zola die Frage der Moral von einem höheren Gesichtspunkt betrachten will. Dieser

---

Wort", und wenn das Wort durch die Akustik der Bühne einen besonders sonoren, sich in Ohren und Herz schmeichelnden Klang gewinnt, desto besser. Schnell fertig ist die Jugend aber auch mit dem Schluß von dem einzelnen Fall, wie ihn das Drama immer nur behandeln kann, auf das Allgemeine, und wenn sie glücklich an einem Beispiel gezeigt hat oder zu zeigen glaubt, daß der Sohn seine Gebrechen vom Vater überkommen, so sagt sie nicht etwa: dies kann unter Umständen so sein, sondern meint treuherzig, das Gesetz der Vererbung endgültig auf einem rocher de bronze stabiliert zu haben" (Spielhagen, Epik und Dramatik, 1898).

[27]) Dazu führt er aus: „Qui osera ne pas rendre justice à mon labeur et à ma bonne foi? Maintenant, il faut conclure: Pas une page, pas une ligne de Pot-Bouille n'a été écrite par moi sans que ma volonté fût d'y mettre une intention morale. C'est sans doute une œuvre cruelle, mais c'est encore plus une œuvre morale, au sens vrai et philosophique du mot" (Correspondances II, S. 578/79).

ist für ihn die Frage der Wahrhaftigkeit des Schriftstellers. Wenn man wahr sein will, muß man nach Zolas Meinung alles sagen:

„Nous disons tout, nous ne faisons plus un choix, nous n'idéalisons pas; et c'est pourquoi on nous accuse de nous plaire dans l'ordure. En somme, la question de la moralité dans le roman se réduit donc à ces deux opinions: les idéalistes prétentent qu'il est nécessaire de mentir pour être moral, les naturalistes affirment qu'on ne saurait être moral en dehors du vrai" (Rom. Exp., S. 105).

Eine Formulierung moralischer Grundsätze finden wir nur im Drama „L'Assommoir" (Rede Goujets an die Arbeiter und der ähnlich gemeinte Entschluß der Freunde Coupeaus am Ende des Stückes, nicht mehr zu trinken, sondern zu arbeiten). Die übrigen Stücke wollen im Anschluß an Zolas Vorbild nur durch den gesamten Stoff und seine naturalistische Darstellung wirken. Das mußte aber durch die Fülle an Schmutz und unverhüllter Darstellung niedriger Instinkte für die weitaus große Mehrzahl der Zuschauer meines Erachtens durchaus illusorisch bleiben. Daß die Stücke der Bearbeiter außer Zola solch großen Erfolg gehabt haben, bedeutet auch nicht, daß das Volk durch die Moral der Stücke ins Theater gelockt wurde oder daß der zahlreiche Besuch das Volk gebessert hat. Es waren im Gegenteil meist Sensationslust, Wohlgefallen am Grotesken und Verzerrten und an den neuartigen Bühnenausstattungen, eine Neugierde, die durch das absprechende Urteil einsichtiger Kritiker und durch das mehrfache Eingreifen der Zensur nur noch angestachelt wurde [28]). Daß sogar noch schlimmere Gründe Anlaß zum Besuch der Vorstellungen gaben, ist schon oben erwähnt worden. So muß daher die Meinung Zolas (der ausdrücklich betont, daß er von den naturalistischen Stücken moralische Wirkungen erwartet und daraus deren Berechtigung herleitet) und der Bearbeiter seiner Werke angesichts einer unbestreitbaren gleichzeitigen systematischen Seelenvergiftung zum mindesten als fragwürdig angesehen werden. Wir wissen ja auch, daß

---

[28]) Eine Erklärung für den Geschmack des Publikums (allerdings eines Lesepublikums) versucht Leo Berg zu geben: „Das Publikum will die Realität noch einmal oder wenigstens doch die Realität zum erstenmal in all den Fällen, wo die Realität selbst noch ungekannt ist. Es will seine Neu- und im besseren Falle seine Wißbegierde befriedigt sehen; deshalb verlangt es Romane aus der Großstadt, historische Romane, auch Proletarierromane. Alles soll möglichst wahr sein, damit der gute Leser sich nicht zuletzt betrogen sehe! Man genießt die Dinge noch einmal, wenn man sie schon kannte, nur will man sie jetzt reiner genießen, oder man genießt sie, z. B. das Großstadt-, Hof-, Demimondeleben, ehedem das Land-, Gebirgs-, Indianer- und Seeräuberleben, weil man es in Natur nicht genießen kann, oder wenigstens noch nicht genossen hat" (Leo Berg, Naturalismus, in Schlismann, S. 46/47).

trotz aller Auslassungen bei der Dramatisierung der Besuch der Aufführungen auf viele Menschen abstoßend gewirkt hat.

In dem Bestreben, dem Theater eine sittlich erzieherische Aufgabe zuzuweisen, berührt sich die Einstellung Zolas besonders mit der Auffassung des jüngeren Dumas (vgl. die oben angeführte Dissertation von Richard Hörner. Diese Arbeit läßt u. a. an ihren beiden Beispielen erkennen, wie auch dort im Drama die Weglassung oder Abschwächung der zu stark realistischen Elemente stattgefunden hat, weil der Verfasser an die Moral seiner Zuhörer appellieren wollte. Die Abschwächung zeigt sich auch bei der Übertragung physiologischer Dinge [Marguerites Krankheit] auf die Bühne).

Das Milieu spielt in den realistischen Romanen nicht die gleiche wichtige Rolle wie in den Romanen Zolas. Dort findet sich auch nicht das krampfhafte Bemühen, dem Jahrhundert der wissenschaftlichen Forschung auf dem Gebiete der Literatur Zugeständnisse zu machen. So sollten auch keine „wissenschaftlichen Experimente" im Sinne Zolas angestellt werden. Nur selten wurden physiologische Erscheinungen berührt, und auch die Berücksichtigung von Fragen der Vererbung erübrigte sich. So standen die Verfasser realistischer Romane bei deren Dramatisierung vor einer bedeutend leichteren Aufgabe als die Bearbeiter naturalistischer Werke.

3. Die Schwierigkeiten, die bei der Dramatisierung der Romane Zolas zu überwinden waren, sind auch in Zolas Eigenart als Romanschreiber begründet. Es handelt sich dabei sogar um solche Elemente, die zum Teil dem Naturalismus zuwiderlaufen. Das ist z. B. der Fall in der Vorliebe Zolas für die Schaffung von Milieusymbolen; denn hier wird er wahrhaft Dichter. So schafft er Milieusymbole von Farben, Gerüchen, Formen; symbolische Schauplätze geben den Charakter des Milieus und der Menschen an, dem Milieu wird eine Zeichensprache verliehen (besonders da, wo er auf sittliche Entartung der Menschen anspielen will), das Milieu spiegelt die Stimmung wieder. Für den Bearbeiter ergab sich damit die Schwierigkeit der Wahl; denn für Zolas Schaffen sind diese Symbole wesentlicher Bestandteil [29]). Wie sollte ein Dramatiker diese Eigenart Zolas berücksichtigen, ohne in Künsteleien zu verfallen? Eine sehr gute Lösung scheint die Untermalung der Musik in „La Faute de l'Abbé Mouret" zu sein.

Eine weitere Eigenart, die Zolas dichterische Begabung zeigt, bilden herrliche Naturschilderungen, die in verschiedenen Romanen (siehe die Vergleiche) immer wieder für Augenblicke die

---

[29]) „J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole" (Denise Le Blond-Zola, Emile Zola, 1930, S. 140).

unangenehmen Seiten der Werke vergessen lassen. Einen besonderen Reiz birgt in dieser Beziehung auch die Schilderung von Le Paradou in „La Faute de l'Abbé Mouret" (s. oben).

Zola ist auch ein Freund des Ungewöhnlichen und Großartigen, des Gewaltigen. Diese Eigenart führt ihn in seinen Werken oft zu Übertreibungen und Verallgemeinerungen, die teils als Stärke, teils als Schwäche wirken. Als Beispiel für eine solche gut gelungene Übertreibung will ich nur die Darstellung der Feier am Namenstag der Gervaise in „L'Assommoir" herausgreifen: wie Zola da von dem Essen erzählt, wie schließlich die ganze Straße mitsingt und alle Nachbarn sich am Genuß der Schmausenden beteiligen. Verallgemeinert hat aber Zola auch — leider — bei der Zeichnung der häßlichen Seiten seiner Gestalten. Diese gehen ganz in ihrer einen Leidenschaft auf, und ihr Denken und Fühlen ist nur von dem einen Gedanken erfüllt. Wehrmann [30]) vermutet, daß Zolas Neigung, den Schmutz und das Elend der Menschen zu schildern, in einem gewissen krankhaften Zug begründet liegt [31]), und weist darauf hin, daß Zola fast nur Sinn

---

[30]) Wehrmann, Über die Technik Zolas, Z. f. S. 18, 1896.

[31]) Es sei mir gestattet, an dieser Stelle weitere Belege für die Meinung Wehrmanns anzuführen.

Zeugnis des Dr. Toulouse: „Robuste, énergique, tenace, combatif, pondéré et très raisonnable, malgré ses troubles névropathiques et quelques idées morbides aimant la santé et la nature dans tous ses aspects, il a doué de ses qualités et de ses instincts les personnages de ses romans" (E. Toulouse, Paris, 1896, S. 266).

Bei Zolas Besuch am 14. 12. 1868 waren die Brüder Goncourt betroffen von

„ce côté maladif, souffreteux, ultra-nerveux".

Sie sagen von ihm, er sei ein

„homme inquiet, anxieux, profond" (Journal des Goncourt III, S. 246).

„L'enfant n'eut pas de convulsions, mais sa première enfance fut chétive et entrecoupée d'alertes pathalogiques nombreuses" (Dr. Toulouse, Emile Zola, S. 114).

„Il existe chez lui une émotiveté exagérée, réellement morbide qui provoque chez lui des réactions désordonnées et douloureuses" (ibid., S. 166).

„Pratiquement, et dans le domaine qui nous occupe, cet état de névropathie se traduira par les fugues d'une imagination quelquefois déréglée qui seront les causes premières des exagérations manifestes qu'on trouve à travers toute son œuvre, de la première page à la dernière, par le goût de l'extraordinaire qui lui fait dire dans l'ébauche qu'il trace de „La Bête Humaine":

„... je voudrais quelque chose d'hallucinant, d'effroyable comme ma „Thérèse Raquin", qui reste à jamais dans la mémoire, qui donne un

hatte für das Krankhafte, Übertriebene, für Verzerrtheiten und Auswüchse. Besonders die Romane „L'Assommoir", „Nana", „Pot-Bouille" und „La Curée" bieten eine Fülle von solchen übertriebenen abstoßenden Bildern. Die Bearbeiter haben ja zum größten Teil die Auswüchse der Übertreibungssucht vermieden; aber da sie Zolas Romane als Vorbilder hatten, so mußten sie auch etwas von seinen abstoßenden Zügen mit aufnehmen. Auch die Gefahr der einseitigen Darstellung haben sie nicht ganz übergehen können. Diese Einseitigkeit verfälscht jedoch die Wirklichkeit, verstößt also in ihrem Wesen gegen die Forderungen des Naturalismus.

4. Die Bemühung der Bearbeiter, die bestehenden Schwierigkeiten bei der Dramatisierung zu überwinden, sich aber doch nicht zu weit von ihrem Vorbilde zu entfernen, mußte sie von vornherein unfrei machen. So konnte sich ihr dichterisches Talent nicht frei entfalten und echte Kunstwerke erzeugen. Wenn sie in der Zeichnung ihrer Charaktere ihrem Vorbild folgten, so waren ihre Hände gebunden; denn Zola hatte seine Personen bewußt dem Einfluß des Milieus und der Vererbung unterstellt[32]). So

---

cauchemar à toute la France" " (Doucet, L'Esthétique d'Emile Zola et son Application à la Critique, Den Haag, 1923).

In einem Brief an Baille schreibt Zola 1860:

„Le monde m'apparaît voilé et noir: un immense ennui déflore et décolore mes sensations de toute nature" (zitiert in Seillière, Emile Zola, 1923, S. 10).

E. Seillière berichtet weiterhin, daß Zola sich als Erwachsener manche Leiden eingebildet hat, teilweise aber auch wirklich kränklich war. Vor allem sei er sehr abergläubisch gewesen. So berührte er auf der Straße jeden Mast der Straßenlaternen, an denen er vorüberging; über alle Hindernisse stieg er nur mit dem rechten Fuß zuerst hinweg; wenn er sein Haus verließ, setzte er stets das linke Bein zuerst auf die Straße; wenn er eine Droschke sah, deren Nummer die Quersumme 17 ergab, so stieg er nicht hinein (Seillière, S. 15).

In einem anderen Briefe an Baille (24. 9. 1860) lesen wir:

Zola „se dit de nouveau tellement ébranlé, tellement irrité dans son système nerveux qu'il souffre d'une excitation physique et morale presque continuelle et que l'insomnie le torture" (zitiert in Seillière, S. 10).

[32]) „Daß in dieser knechtischen Anbetung des allein seligmachenden Milieu die Achtung vor dem dramatischen Helden und der dramatischen Handlung, deren Hauptträger eben der Held ist, Schaden leiden, wenn nicht untergehen muß, läßt sich voraussehen, und in der Tat haben denn auch manche Dramen der Schule mit dem, was man sonst unter einem Drama verstand, nur noch eine äußere Ähnlichkeit. Da gibt es keinen Helden mehr, sondern im besten Falle — eine Hauptperson. Da ist nicht mehr von einer Handlung zu sprechen, höchstens von Geschehnissen, die in dieser oder auch in einer anderen Reihenfolge vor sich gehen können. Manchmal verzichten diese Dichter auch auf die Hauptperson und lassen es bei den Geschehnissen bewenden.

fehlt den Personen der Stücke meist die psychologische Begründung, weil Zolas „documents humains" nie den ganzen Menschen erfaßt haben. Diese Einseitigkeit und Unvollständigkeit tritt in den Stücken um so mehr hervor, weil die Verfasser infolge der notwendigen Konzentration viele Einzelzüge, die der Roman geben konnte, weglassen mußten. So erscheinen die Charaktere in den Stücken vereinfachter als in den Romanen, und wir finden ungenügend motivierte Handlungen und Entwicklungen.

Die Handlung der Stücke ist im allgemeinen schwach entwickelt oder nur durch künstliche Mittel weitergetrieben. Einfach und klar durchsichtig ist die Handlung nur in „Thérèse Raquin" und „Jacques Damour", erträglich noch in „Renée" und „Tout pour l'Honneur". Die düstere Grundstimmung der meisten Stücke wird durch Betonung freundlicherer Motive zurückgedrängt (Familienszenen, komische Elemente).

Die Bearbeiter sind Zola in der Annahme gefolgt, daß die Charaktere durch Milieu und Vererbung bestimmt werden. Darum erscheint der Wille auch ihrer Menschen nicht frei. Die tragischen Konflikte entstehen also nicht mehr in der Seele der Menschen selbst, mit der Möglichkeit einer wenigstens anscheinend freien Entscheidung, sondern sie folgen in ihren Entscheidungen einer schon bestehenden Notwendigkeit[33]) (etwa Vererbung oder Milieu), deren Einfluß sie sich nicht entziehen können. So sehen wir die Gestalten der Stücke von einem Verhängnis verfolgt, gegen das sie machtlos sind. Meist wird den Menschen das Verhängnis gar nicht bewußt, so daß sie nicht dagegen kämpfen können, und erkennen sie die Gefahr, in der sie schweben, dann nimmt ihnen der Fluch des Verhängnisses, gegen das sie sich zur Wehr setzen wollen, die Kraft, die sie brauchen. So ergibt sich in den meisten Fällen eine Scheintragik, die außerdem das Kennzeichen des Zufälligen trägt. Von einer wirklichen Tragik kann nur in den beiden Novellenbearbeitungen gesprochen werden (Opfer des Ma-

---

In einem solchen Falle kann, weil es an einem Mittelpunkt fehlt, von einer pragmatischen Folge dessen, was da auf der Bühne vor sich geht, erst recht keine Rede sein" (Spielhagen, Epik und Dramatik, S. 234).

[33]) Vgl. Victor Hugo: „Während der ganzen Handlung ruht eine dumpfe Atmosphäre auf jenen Schattenbildern, die fast sämtlich dem Fatum unterworfen sind. Um nämlich die äußerste Konsequenz seines Kontrast- und Egalitätssystems, nämlich die Verherrlichung der Fehler, ja des Lasters, minder schroff hervortreten zu lassen, griff Hugo zu einem Mittel, das viele seiner Dramengestalten, wo möglich, noch annehmbarer machen mußte. Er führte das Fatum ein. So konnte sich denn die zügellose Leidenschaft austoben, ohne daß der Zuschauer ein sittliches Bedenken dagegen erheben durfte. Der Dichter entgegnete ihm sonst: La fatalité s'accomplit!" (Sleumer, Die Dramen Victor Hugos, Diss. Tübingen 1901, S. 346/47).

jors und Entsagung Damours)[34]). „Renée" erscheint mir als Grenzfall.

Wenn wir also die Schwierigkeiten, die bei der Dramatisierung der Werke Zolas bestehen, überblicken, so erkennen wir, daß sie liegen:

1. im Wesensunterschied der beiden Gattungen,
2. in der Ausrichtung der Werke Zolas auf die Forderungen des Naturalismus,
   a) durch die Forderung der Milieuschilderung im Roman, der das Theaterstück nichts Gleichwertiges entgegenzustellen hat,
   b) durch die Forderung der wissenschaftlichen Methode
      aa) für die Sammlung der „documents humains" und ihre Verwertung im wissenschaftlichen Experiment. Diese dringen selten in den Menschen ein und geben daher auch dem Dramatiker nicht das Material zur Zeichnung lebendiger Menschen.
      bb) für die Berücksichtigung der Physiologie (eingeschlossen Vererbung und Pathologie). Die Erfüllung dieser Forderungen setzt den ästhetischen Wert der Stücke herab, da es sich um kunstfremde Elemente handelt.
      cc) für die moralische Wirkung der Stücke. Auch dieses Element ist kunstfremd.
3. in den Elementen, die in Zolas Arbeitsweise liegen, aber nicht im Naturalismus begründet sind:
   a) in seiner Milieusymbolik,
   b) in seiner Naturschilderung,
   c) in seiner Neigung zu Übertreibungen.

Der Versuch, diese Schwierigkeiten zu überwinden, führte zur Einschränkung der dichterischen Freiheit, insbesondere zu einer einseitigen Auffassung vom Tragischen.

Als andere Schwächen hatten wir schon erkannt: mangelnde Motivierung, schlechte Psychologie, Vorhandensein und Einschiebung von epischen Elementen, Gebrauch von künstlichen Mitteln, um die Handlung weiterzuführen.

In all diesen Gründen liegt die Erklärung für die zum großen Teil wenig befriedigenden Ergebnisse der Dramatisierungen.

---

[34]) Fejès geht im Begriff der Tragik weiter. Er sieht diese auch z. B. in „L'Assommoir" und sagt allgemein: „Ce tragique est certainement moins humain que ce que provoque le conflit des devoirs ou des passions dans une âme, mais il a aussi sa grandeur épique, et ramène l'art moderne, par des voies nouvelles et insoupçonnées, aux sublimes conceptions d'Eschyle et de Sophocles" (Fejès, Le Théâtre Naturaliste en France, Thèse de Doctorat, Lausanne, 1925).

An der Dramatisierung zweier idealistischer Romane, „Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre“ (Octave Feuillet) und „Le Maître de Forges“ (George Ohnet) werden wir untersuchen, ob dort die gleichen Schwierigkeiten bestehen.

Kapitel VI:

Beispiele der Dramatisierung idealistischer Romane.

1. Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre. (Octave Feuillet.)

Der Roman.

Maxime Odiot, Marquis de Champcey, hat durch das leichtsinnige Leben seines Vaters sein ganzes Vermögen verloren. Er stände, wenn er nicht auf Drängen seiner früh verstorbenen Mutter noch Jura studiert hätte, mittellos in der Welt und könnte auch nach dem Tode des Vaters nicht für seine unmündige Schwester sorgen. Ein Freund seiner Mutter, der Advokat Laubépin, verschafft ihm Arbeit, nachdem er durch seine Weigerung, durch eine unstandesgemäße Heirat oder lediglich durch seinen Titel zu Reichtum zu gelangen, seine edle Gesinnung bewiesen hat.

Maxime legt seinen Titel ab und wird unter dem Namen Maxime Odiot bei einer reichen Familie in der Bretagne Intendant. Der über 80 Jahre alte Herr Laroque, der Eigentümer des Besitzes, ist alt und schwach, seine Schwiegertochter, die verwitwete Frau Laroque, etwas romantisch, Kreolin von Geburt, deren Tochter Marguerite jung, schön, aber unerklärlicherweise melancholisch und zynisch. Zu den Angestellten gehört auch eine junge Gesellschafterin, Frl. Hélouin, die etwas hysterisch und mit ihrer untergeordneten Stellung unzufrieden ist.

Unglücklicherweise ist Maxime zu freundlich zu Frl. Hélouin, so daß sich diese einbildet, er liebe sie. Als sie ihren Irrtum erkennt, beschließt sie sich zu rächen und ihn bei der Tochter des Hauses als Mitgiftjäger hinzustellen, da sie bemerkt hat, daß Maxime diese liebt. Durch ihre Intrige bewirkt sie, daß Marguerite, die einmal ihre kühle, ablehnende Haltung Maxime gegenüber aufgegeben hatte, um ihm zu zeigen, daß sie nur wegen ihrer Schönheit und ihres Reichtums so mißtrauisch und unglücklich sei, jetzt doppelt spöttisch zu ihm ist und dem oberflächlichen Edelmann de Bévallan, der schon lange um sie wirbt, das Jawort gibt. Von diesem, der ebenso reich ist wie sie, nimmt sie an, daß er sie um ihrer selbst willen begehrt.

Maxime hat in der Nachbarschaft des Schlosses eine Freundin, eine 88jährige Aristokratin, die von einer ungeheuren Erbschaft träumt, von der sie, der letzte Sproß eines armorikanischen Königsgeschlechts, einmal eine Kathedrale bauen will. Diese Dame, Frl. v. Porhoët, schätzt ihn sehr. Durch Zufall stellt sich heraus, daß Maxime mit ihr verwandt ist.

Sie liebt auch Marguerite und hätte aus beiden gern ein Paar gemacht; aber Maxime hatte der reichen Erbin, als sie ihn wieder einmal herausgefordert hatte (Turmszene, wie sie ähnlich weiter unten im Stück beschrieben wird), geschworen, sie nur zu heiraten, wenn er so reich wie sie oder sie so arm wie er wäre.

Herr Laubépin weiß, daß Marguerite mit ihrem plötzlichen Verlöbnis nur einen Schritt der Verzweiflung getan hat. Er entlarvt Bévallan und zeigt, daß auch dieser nur auf das Geld sieht. Das Verlöbnis wird aufgehoben. Nun sind beide frei, und nur der unglückliche Schwur trennt sie.

Maxime beweist seinen Edelmut, indem er ein Geheimnis, das im Testament des alten Herrn Laroque verborgen war und die Laroque als große Schuldner der Champcey feststellte, für sich behält und das gefährliche Testament verbrennt.

Auf den Rat seiner beiden Freunde (Frl. Porhoët und Herr Laubépin) verläßt Maxime das Schloß, um die Damen nicht zur Ausführung der romantischen Idee kommen zu lassen, um seinetwillen etwa ihren Reichtum von sich zu werfen. Jetzt aber tritt eine günstige Wendung in dem Schicksal Maximes ein. Frl. v. Porhoët gewinnt durch seine Bemühungen, die er wegen ihrer Aussichtslosigkeit nur als Spielereien angesehen hatte, ihren Erbschaftsprozeß.

Die plötzliche große Freude ist zu viel für sie. Sie besitzt noch die Kraft, ihren letzten Willen zu ändern, stirbt aber gleich danach. Maxime wird ihr Universalerbe. Jetzt kann er Marguerite heiraten und seiner Schwester, die von all dem Unglück und ihrer eigenen Armut nichts geahnt hatte, ein hübsches Vermögen abgeben.

Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre.

Das Drama (Comédie).

I, 1. Bild. Das Innere einer Mansardenwohnung in einem Hause in Paris. Maxime Odiot, der in dürftigen Verhältnissen lebt, erzählt seinem Freund Gaston de Lussac vom Tode seines Vaters und von seiner verzweifelten wirtschaftlichen Lage, doch der Freund läßt ihn im Stich.

Wie im Roman will Maxime auf irgendeine Weise Geld verdienen, um für seine Schwester zu sorgen, die sich in einer Pension befindet. Er weist wie dort die Vorschläge Laubépins zurück, seinen Namen oder sich selbst zu verkaufen, und beschließt, die Stellung eines Intendanten bei der Familie Laroque anzunehmen.

2. Bild. Maxime kommt im Schloß an und macht besonders auf Frau Laroque und auch auf ihre Tochter einen guten Eindruck. Er gefällt durch seine äußere Erscheinung und durch seine Fähigkeiten im Musizieren, Malen und Reiten. Er begrüßt auch den alten Herrn Laroque, von dessen tapferen Kämpfen gegen die Engländer ihm der Diener Alain berichtet. Herr von Bévallan, der sich um Marguerites Hand bemüht, empfindet von Anfang an Abneigung gegen Maxime.

II, 3. Bild. Maxime zeichnet einen Dolmen im Schloßpark. Der Diener Alain erzählt ihm dabei von Marguerite. Maxime vermißt einen angefangenen Brief.

Frl. Hélouin, die wie im Roman im Schlosse wohnt, flirtet mit Herrn v. Bévallan und versucht vergeblich, auch mit Maxime zu kokettieren. Eine arme Verwandte der Familie Laroque, Frau Aubry, erbittet vergebens Maximes Fürsprache bei dem alten Herrn Laroque. Ein ähnliches Ansinnen Bévallans weist Maxime gleichfalls zurück.

Marguerite bereitet ihm einen Schmerz, indem sie ihm eigensüchtige Motive für seine Freundschaft mit Frl. Porhoët-Gaël unterschiebt.

Bévallan, Frl. Hélouin und Frau Aubry intrigieren gegen Maxime. Marguerite erfährt von Frl. Hélouin, daß Maxime der Marquis de Champcey ist, und glaubt nun, daß er es wohl auf ihre reiche Mitgift abgesehen hat. Sie behandelt ihn daher schlecht, und er bittet daraufhin Laubépin um Vermittlung einer anderen Stelle.

Ein Bauernmädchen kommt ins Schloß, um Maxime zu danken, daß er ihren Hund aus dem Wasser gezogen hat.

4. Bild. Maxime besucht zum letztenmal den Turm einer alten Ruine. Da erscheint Marguerite, die ihm zeigt, wie unglücklich sie ist, weil man sie nur wegen ihres Reichtums begehrt. Er versucht sie zu trösten; doch als sie merkt, daß inzwischen die Tür zum Turm von außen verschlossen worden ist, wird sie zornig und ungerecht gegen Maxime, weil sie glaubt, daß er den Auftrag dazu gegeben hat. Da gesteht er ihr seine Liebe, schwört, daß er nie ein Vermögen aus ihrer Hand annehmen werde, und springt vor ihren Augen durch eine Öffnung des Turmes in die Tiefe.

III, 5. Bild. Maxime kommt mit blutender Stirn ins Schloß. Er sagt, er sei gestürzt. Marguerite habe er auf dem Wege zur Ruine getroffen. Nun macht man sich auf, sie zu suchen.

Maxime warnt Frl. Hélouin, die der Diener bei einem Stelldichein mit Bévallan im Park überrascht hat, vor unbesonnenem Handeln. Weil Maxime ihr gegenüber so kalt bleibt, gibt sie Marguerite dessen unvollendeten Brief, der in ihre Hände gelangt ist. Darin ist von einer Mitgift die Rede, die der junge Mann erobern will. Nun behandelt Marguerite diesen in verletzender Weise. Er bleibt ihr gegenüber ruhig, fordert aber Herrn de Bévallan, der eine kränkende Äußerung getan hat, zum Zweikampf. Dieser findet jedoch nicht statt, da Bévallan sich entschuldigt.

Herr de Bévallan hat Marguerites Jawort erhalten, und Maxime soll den Ehekontrakt vorbereiten. In den Papieren, die man ihm übergibt, findet er eine Aufzeichnung, aus der hervorgeht, daß das Vermögen der Laroque ihm gehört. Frau Aubry sieht, wie er das Papier verbrennt.

IV, 6. Bild. Frl. Hélouin fühlt sich von Bévallan hintergangen. Sie sagt Marguerite, daß jener Brief wahrscheinlich von einer Mitgift für Maximes Schwester gesprochen habe.

Mehrere Dorfmädchen überbringen ihre Glückwünsche. Dem alten Herrn Laroque geht es sehr schlecht. Als er einige Zeit mit Maxime allein im Zimmer ist, bittet er diesen, den er in seiner Todesstunde für dessen

Vater hält, im Gefühl des Bewußtseins einer alten Schuld, um Verzeihung. Dann stirbt er.

V, 7. Bild. Acht Tage nach dem Tode des Herrn Laroque findet die Testamentseröffnung statt. Es werden nur Frau Laroque, Frl. Hélouin und der Diener bedacht. Frau Aubry verdächtigt Maxime, das Blatt vernichtet zu haben, das ein Vermächtnis für sie enthalten habe. Laubépin weist aber auf Grund einer Abschrift des fehlenden Blattes nach, daß das Schloß und alle Besitzungen von Rechts wegen Maxime gehören. Marguerite will nun mit ihrer Mutter das Schloß verlassen. Bévallan verzichtet auf ihre Hand. Maxime will ebenfalls fortgehen, um Marguerite nicht zu verdrängen. Als er ihr aber noch einmal unerwartet gegenübersteht, ändert er seine Absicht und schließt sie in seine Arme.

Kritik.

Schauplatz.

Eine Einschränkung der Zahl der Schauplätze macht sich ebenso wie bei der Dramatisierung der naturalistischen Werke nötig.

Umwelt.

Die Tagebuchform des Romans gestattet in besonderem Maße ein liebevolles Versenken in die Schilderung der Umwelt. Wir werden in beiden Werken in die vornehme Gesellschaft eingeführt. Von Vertretern des niederen Volkes hören wir nur an unbedeutenden Stellen und auch nicht um ihrer selbst willen, sondern um eine bessere Charakteristik der vornehmen Leute zu erhalten. — Die Einschränkungen, die sich Feuillet im Stück auferlegt, verändern fast nichts von der Umweltschilderung des Romans. Sie werden sogar zum Teil recht geschickt dadurch wieder ausgeglichen, daß Gaston de Lussac in seinem Gespräch mit Maxime in dessen Wohnung einen Rückblick auf die vergangenen Zeiten gibt, in dem von dem früheren glänzenden Leben in der Familie Maximes gesprochen wird. Weitergehende Ausführungen über die Vergangenheit Maximes, sein Leben im Elternhause, seine Universitätszeit, über das Leben der Schwester im Kloster, Erörterungen über Geschichte und Politik, hätten für eine gute Handlungsführung nur störend gewirkt und konnten daher wegbleiben. — Zwar konnten auch hier die Dekorationen keinen genügenden Ersatz für die teilweise gut getroffenen Beschreibungen der bretonischen Landschaft und ihrer Menschen bieten. Aber auch hier gelingt Feuillet durch das Auftreten der naiv gezeichneten Dorfbewohner ein befriedigender Ausgleich, so daß wir das Fehlen jener Stellen kaum empfinden. Eine geringe Abschwächung, die aber für das Ganze unwesentlich ist, wird durch die fast völlige Ausschaltung des

alten Frl. Porhoët bewirkt, die den Adelsstolz verkörpert und mit der im Roman, wie oben erwähnt, auch Maxime verwandt ist.

Empfindungen der Zuschauer.

Im Roman finden sich sehr wenige Stellen, die aus Rücksicht auf die Empfindungen der Zuschauer hätten wegbleiben müssen. Es handelt sich dabei wohl auch nur um die zynischen Gespräche zwischen Bévallan und einigen jungen Bewunderern. Die Änderung, daß Maxime im Roman Herrn de Bévallan und Frl. Hélouin bei ihrem Stelldichein selbst beobachtet, während im Stück der Diener ihm davon berichtet, ist wohl mehr durch szenische Erwägungen bestimmt.

Handlung.

Von der Handlung des Romans fällt wegen der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit alles weg, was den Gang der Handlung hätte zu schleppend werden lassen und was undramatisch ist (episodische Personen, wie z. B. die Gestalt des Unterpräfekten, der Frau Laroque anbietet, die Identität Maximes durch die Polizei feststellen zu lassen, ebenso episodische Begebenheiten, z. B. Erneuerung eines Pachtvertrags). Auch szenische Rücksichten waren bei der Gestaltung der Handlung für das Drama maßgebend. So wird die Reitszene, die im Roman in allen Einzelheiten geschildert wird, im Stück naturgemäß hinter die Szene verlegt. Dadurch, daß im Stück Laubépin in die Wohnung Maximes kommt und nicht dieser zu dem Advokaten wie im Roman, erspart Feuillet eine Szene. Eine ähnliche Ersparnis bedeutet die Zusammenziehung der Szene, die im Roman auf dem Berge spielt, mit der Turmszene. Sehr geschickt ist eine solche Zusammenziehung auch in der schon oben erwähnten Exposition gegeben. — In sehr geschickter Weise hat Feuillet das Motiv der Rettung eines Hundes durch Maxime mit in das Stück aufgenommen. Diese Szene ließ sich auf der Bühne nicht darstellen. Eine bloße Erzählung davon hätte nicht den gleichen Eindruck gemacht wie die lebendige Schilderung des Romans. Dadurch, daß es im Stück der Hund eines bretonischen Bauernmädchens ist (nicht wie im Roman der Marguerites), erhält der Verfasser die Gelegenheit, Maxime noch besser zu charakterisieren und gleichzeitig einen Vertreter des bretonischen Volkes mit in das Stück aufzunehmen. Frl. Porhoët-Gaël tritt im Stück nicht handelnd auf, kann daher auch nicht in der aktiven Rolle gezeigt werden wie im Roman. Deshalb mußte auch die Handlung dahin abgeändert werden, daß das Vermögen, das die Heirat ermöglicht, auf eine andere Weise in die Hand Maximes gebracht wird.

Das Thema des Stückes finden wir schon im Roman. Es ist der Kampf der Liebe gegen die gesellschaftlichen Vorurteile. In beiden Werken zeigt der Dichter, wie die Liebe, unterstützt durch die Macht persönlicher Vorzüge und durch die Größe eines makellosen Charakters, den Sieg davonträgt. Mit dem Zurücktreten des Frl. Porhoët-Gaël verschwindet ein wichtiger Verbündeter Maximes in dem oben angedeuteten Kampf. Wohl hätte es keine technischen Schwierigkeiten bereitet, die Rolle des Fräuleins auch in das Stück einzuführen; die Darstellung ihres Festhaltens an der Idee der Erbschaft konnte aber kaum dramatisch wirken (dies ist auch zu phantastisch-romantisch). Die Lösung des Stückes ist aber aus dem Grunde vorzuziehen, weil sonst die edle Gesinnung Maximes, die im Verbrennen des Aktenstückes zum Ausdruck kam, nicht mit der dramatischen Entwicklung der Handlung in Verbindung gebracht worden wäre. Ein solches Verschweigen einer edlen Tat hätte nur als Abschluß eines Stückes mit tragischem Ausgang in Frage kommen können. Feuillet wählt noch ein anderes Kunstmittel, den angefangenen Brief, der zu Mißdeutungen Anlaß gibt, wohl um die Erklärung für den plötzlichen Abschluß des Verlöbnisses noch wirksamer zu gestalten. Auf diese Weise konnte das Überraschungsmoment besser ausgenützt werden als durch eine längere Unterhaltung. Die Intrige, die gegen Maxime ins Werk gesetzt wird, zu deren Durchführung sich Herr de Bévallan, Frau Aubry und Frl. Hélouin verbünden, wirkt durch den dramatischen Aufbau und die darin enthaltenen komischen Elemente künstlicher als das Intrigenspiel im Roman, konzentriert aber die Entwicklung der dramatischen Handlung. Durch die Ausschaltung des Frl. Porhoët als handelnde Person sind die Rollen der Frau Aubry und des Frl. Hélouin wichtiger geworden. Frau Aubry wird zur Intrigantin, und dadurch, daß sie das Aufflammen des Papiers sieht, zur Belastungszeugin gegen Maxime, und Frl. Hélouin trägt gerade durch ihren Sinneswechsel, der im Drama neu ist, zur Lösung der Verwicklung mit bei. Sie wird im Gegensatz zum Roman im Testament des Herrn Laroque auch mit bedacht. — Im Roman ist von vornherein aus den Aufzeichnungen Maximes zu erkennen, daß er Marguerite liebt. Im Stück hat es noch im II. Akt den Anschein, als ob er sie nicht liebt. Eine solche Entwicklung ist natürlich dramatisch wirkungsvoller. Dramatisch stärker wirkt ja auch das ohnmächtige Niedersinken Margueriten im Stück, als Maxime den Sprung in die Tiefe getan hat (im Roman ruft sie nur ängstlich seinen Namen in die Tiefe). — Maxime ist in beiden Werken gleich ideal dargestellt. Im Drama wird aber wenigstens an einer Stelle gezeigt, daß er kein Heiliger ist. Als er in den Fa-

milienpapieren erkennt, daß der Besitz der Familie Laroque rechtmäßig ihm gehört, frohlockt er und will sich an Marguerite rächen. Dann aber sieht er sie und überwindet sich selbst. Auch diese Darstellung erscheint dramatisch wirkungsvoller als das Verbrennen ohne Zeugen im Roman.

Charaktere.

Im übrigen erkennen wir in Maxime einen Mann von lauterer Gesinnung und tadellosen Umgangsformen, eben, wie schon oben erwähnt, einen Idealtyp (er verbietet sogar dem Diener, von seiner Beobachtung zu anderen Leuten zu sprechen, als dieser seine Gegnerin, Frl. Hélouin, im Garten gesehen hat). Die Umgestaltung der Hundeepisode trägt dem Geschmack des Publikums an romantischen Elementen Rechnung und dient zur Vervollständigung der Charakterisierung Maximes. Dem Geschmack des Publikums entsprach wohl auch die Einschaltung des romantischen Zwischenspiels bei der Überbringung der Glückwünsche, wobei gleichzeitig das Empfinden des als naiv gezeichneten Volkes zum Ausdruck kommt. — Marguerite ist im Drama weicher und versöhnlicher gezeichnet. Ihr Wesen ist überhaupt weniger kompliziert dargestellt als im Roman. Bei diesem Unterschied in der Darstellung spielt der Charakter des Romans als Tagebuch eine besondere Rolle. Das Tagebuch hat den Vorzug, unmittelbar in die Seele des Schreibers hineinsehen zu lassen, so daß eine falsche Interpretation seitens eines Schauspielers oder des Publikums wegfällt. Marguerite hatten wir im Roman ja auch durch Maximes Brille kennengelernt, aber sie war doch sehr fein charakterisiert, und da man mehr Zeit für ihre Zeichnung verbrauchen konnte, ist sie dort auch launenhafter, überraschender in ihren Entschlüssen. — Das Charakterbild der Frau Laroque entspricht dem des Romans in jeder Beziehung. — Frl. Hélouin hat nicht mehr den zweifelhaften Charakter wie im Roman. Aus dem Ton, der in den Worten Laubépins liegt, als er von ihr spricht, erkennt man allerdings im Stück auch, daß sie kein besonders wertvoller Mensch sein kann. Die günstigere Darstellung ist im Drama darin zu erkennen, daß sie auf die Liebesbeteuerungen Bévallans antwortet, er möge seinen Worten doch die Tat folgen lassen, und daß sie ihm vor der Verlobung mit Marguerite wegen seiner Schlechtigkeit heftige Vorwürfe macht. Ihre freundliche Einstellung gegen Maxime erscheint im Drama mehr wie eine menschliche Schwäche. — Feuillet hat bewußt vermieden, Bévallan auf der Bühne einem Übermaß von Lächerlichkeit und Verachtung auszusetzen. Darum wird die Szene am Wasser gar nicht erwähnt, wo seine Überheblichkeit bestraft wird. Seine Hinterhältigkeit kommt im Drama in einer neu eingefügten Szene zum Ausdruck, wo er durch die Einschränkung des Feuerwerks die Aufmerksamkeit des alten Herrn Laroque nicht

unnötig erregen will. — Der Diener spielt die gleiche Rolle wie im Roman. Er weiß Maxime richtig einzuschätzen und erscheint in der Rolle des Raisonneurs.

Motivierung.

Der Gang der Handlung ist von der Turmszene an in beiden Werken verschieden bestimmt durch den jeweiligen Schwur Maximes, der im Roman gesagt hatte, er werde Marguerite nie heiraten, wenn er nicht so reich wie sie oder sie so arm wie er wäre, im Stück dagegen, er werde nie ein Vermögen aus ihrer Hand annehmen. Das Verbrennen des Papiers macht das Vermächtnis des alten Fräuleins nötig. Dazu muß wieder der Prozeß gewonnen werden, der die Riesenerbschaft in ihre Hände bringt. Im Drama muß sich durch die Abschrift, die sich in Laubépins Händen befindet, der Anspruch Maximes auf den Besitz der Familie Laroque herausstellen (in beiden Fällen also ein Deus ex machina). Den Anstoß zu dem Verzweiflungsschritt Marguerites bildet im Roman der Verrat der Hélouin (Identität Maximes), im Stück der Inhalt des angefangenen Briefes. Im übrigen entspricht die Motivierung des Dramas der des Romans. Die Empörung Marguerites in der Turmszene hat im Roman einen Schein der Berechtigung, dagegen ist die Entrüstung des jungen Mädchens im Stück völlig unbegründet, da dieses viel später als Maxime und ganz unerwartet auftritt. Die Motivierung ist im einzelnen in der Form des Tagebuches leichter durchzuführen und kann auch tiefer in einzelnen Zügen herausgearbeitet werden.

Lebenswahrheit.

Daß der alte Herr Laroque im Stück trotz seines schlechten Gesundheitszustandes bei der Unterzeichnung des Ehekontrakts im Zimmer erscheint, wirkt unwahrscheinlich und ist nur aus szenischen Rücksichten zu erklären. Ähnlich ist es am Anfang des Stückes, als Herr de Laroque zur Begrüßung Maximes aus seinem Zimmer heruntersteigt. — Neu ist die Untermalung einiger Szenen des Stückes mit Musik. In der Turmszene erscheint diese als lebenswahr. Man hört das Spiel und den Gesang des Hirten. Während des Einschlafens Maximes (I. Akt) jedoch wirkt die Musik nur wie eine romantische Zutat.

Gesamtschau.

Von der veränderten Lösung abgesehen ist es dem Verfasser im ganzen besser in seinem Tagebuchroman geglückt, seine Ideen darzustellen, weil eben für einen Durchschnittsschriftsteller der Roman die größeren psychologischen Möglichkeiten bietet. Das Verdienst der dramatischen Gestaltung besteht hier in einer größeren

Konzentration der Handlung und des Stoffes, in der das ausgeschaltet wird, was undramatisch ist oder mit der Haupthandlung nur in losem Zusammenhang steht, in einer etwas natürlicheren Sprache, wenn man auch noch an vielen Stellen eine pretiöse Ausdrucksform feststellen kann. Der Inhalt des Stückes gibt nichts Erzieherisches, nicht einmal eine Sittenschilderung. Die Moral ist die der Märchen und Kindergeschichten. Das Gute wird belohnt, das Böse bestraft.

Das Stück wurde am 22. 11. 1858 zum erstenmal in Paris im Théâtre du Vaudeville gespielt. Es hat seitdem viel Erfolg gehabt und erfährt in neuerer Zeit manchmal eine „reprise".

2. Le Maître de Forges. (George Ohnet).

Der Roman.

Philippe Derblay, ein Hüttenbesitzer, der aus eigner Kraft zu Reichtum und Ansehen gelangt und Besitzer von Pont-Avesnes geworden ist, lernt seinen Gutsnachbar, den Marquis Octave de Beaulieu, zufällig kennen, als jener, ohne es zu wissen, auf seinem Gebiet jagt. Philippe beweist dem Jäger gegenüber eine vornehme Gesinnung und läßt ihm seine Jagdbeute.

Octave lebt mit seiner Mutter und seiner Schwester Claire auf Beaulieu. Mit den Geschwistern ist noch der früh verwaiste Gaston de Bligny aufgewachsen, der sich bei seinem Abschied von der Familie mit Claire verlobt hat, ehe er als Gesandter nach Petersburg gegangen ist. Doch seine Briefe sind immer seltener geworden, auch schiebt er seine Rückkehr immer wieder auf.

Bachelin, der Rechtsanwalt der Familie (und auch Philippes), erklärt Octave, wer der freundliche Jagdherr war. Der Marquise teilt er mit, daß ein Prozeß, den schon Octaves Vater mit Philippe geführt hat, verloren ist, und daß Octave und seine Schwester nun ohne Vermögen sind.

Gaston, der endlich nach Paris zurückgekommen ist, läßt sich auf Beaulieu nicht sehen, weil er schon von der Verarmung der Familie gehört hat. Bachelin schlägt Philippe als Mann für Claire vor, weil dieser sicherlich an ihrer Armut keinen Anstoß nehmen würde. Sein einziger Fehler bestehe darin, daß er nicht adlig sei.

Philippe lebt mit seiner Schwester Suzanne, der er die früh verstorbenen Eltern ersetzen muß. Er liebt Claire von Beaulieu glühend, wagt aber nicht um sie zu werben.

Gaston hat in Petersburg ein leichtsinniges Leben mit Frauen geführt und ist ein leidenschaftlicher Spieler. Bei der Begleichung einer Ehrenschuld nimmt er bald nach seiner Rückkehr nach Paris die Hilfe des reichen Schokoladenfabrikanten Moulinet an und verlobt sich mit dessen Tochter Athénaïs. Diese ist früher mit Claire und der Baronin de Préfont, einer Freundin der Familie Beaulieu, in der gleichen Pension erzogen worden, hatte sich aber mit ihnen nicht verstanden. Die Baronin bringt die Nachricht von dieser Verlobung nach Beaulieu.

Philippe und Suzanne machen in Beaulieu ihren ersten Besuch. Claire zeigt sich Philippe gegenüber zurückhaltend. Nur der Baron de Préfont ist freundlich zu ihm. Philippe kehrt niedergeschlagen nach Hause zurück. Bachelin, der auch sein Freund ist, tröstet ihn.

Herr Moulinet hat seiner Tochter in der Nachbarschaft von Beaulieu einen Besitz gekauft. Eines Tages kommt Athénaïs nach Beaulieu, um die Nachricht von ihrer Verlobung mit dem Duc de Bligny persönlich dort zu überbringen. Claire weiß in ihrem Zorn keine andere Antwort auf diese Taktlosigkeit zu geben, als daß sie sich in der gleichen Stunde mit Philippe verlobt.

Gaston billigt das Verhalten seiner Braut nicht und macht ihr heftige Vorwürfe. Claire liebt Philippe nicht. Sie hat nur dem Gefühl verletzten Stolzes nachgegeben, als sie sich mit ihm verlobt hat. Sie freut sich nicht auf die Hochzeit und verachtet Philippe im Grunde, weil er sich so leicht als Spielball in ihren Händen benutzen läßt. Kurz vor der Hochzeit hegt sie sogar Selbstmordgedanken.

Zu der mehr als bescheidenen Hochzeitsfeier sind nur die nächsten Verwandten der Familie anwesend. Unter ihnen befinden sich auch Gaston, Athénaïs und Herr Moulinet, der über die ärmliche Hochzeit entsetzt ist.

Dann ist Claire mit ihrem Manne allein. Doch als er ihr von seiner Liebe spricht, empfindet sie nur Schauder und Entsetzen und wehrt ihm schließlich sogar jede Zärtlichkeit. Da fühlt er, daß sie Gaston noch liebt und ihn mit ihrem Jawort betrogen hat. Claire glaubt, er habe sie nur wegen ihres großen Vermögens geheiratet, und bietet ihm ihr Vermögen an, wenn er ihr ihre unbeschränkte Freiheit läßt. Philippe, der seiner Frau zu Anfang der Auseinandersetzung im Überschwange seines Zornes heftige Vorwürfe gemacht hat, sagt ihr nicht, daß sie in Wirklichkeit arm ist und gewährt ihr die Freiheit, ohne irgendwelche Gegenleistung zu fordern. Sie soll von nun an nicht mehr für ihn existieren.

Dann wird Claire schwer krank, und Philippe pflegt sie mit großer Aufopferung. Sie fühlt die Tränen ihres Mannes auf ihre Hände rinnen und bittet ihn im Fieber um Verzeihung. Nach ihrer Genesung ist sie eine ganz andere Frau: sie ist weich, ergeben, zuvorkommend. Aber jetzt ist Philippe hart und unnahbar. Er wahrt zwar den äußeren Schein, aber sobald sie allein sind, besteht zwischen ihnen keine innere Verbindung. Philippe gibt seiner Frau sogar Geld, indem er vorgibt, das seien ihre Einkünfte.

Athénaïs ist durch ihre Heirat Herzogin geworden. Bei einer Schnitzeljagd in der Nähe von La Varenne, ihrem neuen Wohnsitz, versucht sie, Philippe an sich zu fesseln, während sich ihr Mann bemüht, wieder ein engeres Verhältnis mit Claire anzuknüpfen.

Claire ist auf Athénaïs eifersüchtig. Die Baronin tröstet sie und ist überzeugt, daß Philippe seine Frau noch immer liebt.

Philippe verweigert seine Zustimmung zur Verlobung seiner Schwester mit Octave, da es nach seiner Meinung genug sei, wenn ein Unglücklicher in seiner Familie sei. Durch Zufall erfährt Claire jetzt, daß sie im Augen-

blick ihrer Verheiratung kein Vermögen mehr besessen hat. Jetzt erst sieht sie, wie edel Philippe ist. Sie will sich vor ihm demütigen, findet aber nicht den Mut dazu.

An ihrem Namenstag gibt ihr Philippe ein Fest und lädt seine Arbeiter, die Claire ihre Wünsche darbringen, zu Wein und Tanz ein. Als Athénaïs bei dieser Gelegenheit wieder versucht, Philippe zu umgarnen, führt Claire einen Skandal herbei, indem sie die Herzogin aus dem Hause weist. Die Folge davon ist ein Duell zwischen Gaston und Philippe, der für das Verhalten seiner Frau voll einsteht.

In seinem Testament gibt Philippe seine Einwilligung zu der Verbindung zwischen Suzanne und Octave. Er verschweigt seiner Frau Zeit und Ort des Duells. Diese erfährt aber doch von Suzanne den Zeitpunkt des Aufbruchs und fährt in einem Wagen nach. Sie findet den Kampfplatz und wirft sich im letzten Augenblick vor die Mündung von Gastons Revolver. Der Schuß geht ihr durch die Hand. Philippe pflegt seine Frau, und endlich finden sie sich.

Le Maître de Forges.

Das Drama.

(Pièce en 4 Actes).

I. Die Marquise von Beaulieu befindet sich mit ihrer Tochter Claire und der Baronin Préfont in Beaulieu. Claire beklagt sich darüber, daß ihr Verlobter, Gaston de Bligny, so lange nicht geschrieben hat. Wir erfahren, daß Herr Philippe Derblay, der Maître de Forges, Claire verehrt. Deren Bruder Octave spricht begeistert von Philippe. Bachelin, wie im Roman der Anwalt der Familie, erzählt, daß Herr Moulinet die Besitzung La Varenne gekauft hat. Dann berichtet er, daß ein wichtiger Prozeß verloren ist, und daß Gaston sich in Paris aufhält. Bachelin weiß, daß Philippe Claire liebt und daß er um sie werben würde, wenn sie frei wäre.

Der Baron de Préfont trifft mit neuen Nachrichten aus Paris ein. In Abwesenheit der jungen Leute erzählt er, daß Gaston sich verheiraten will. Wie im Roman ist er durch seine Spielschulden gezwungen, die reiche Tochter Moulinets zur Frau zu nehmen.

Nun erscheint Philippe mit seiner Schwester. Er ist nicht zum erstenmal in Beaulieu. Er erfährt, daß Gaston sein gegebenes Wort nicht einlösen wird, weil Claire arm ist. Der Baron freundet sich zum Entsetzen seiner Frau mit Philippe an.

Dann werden Herr Moulinet und seine Tochter gemeldet. Claire ist bereit, sie zu empfangen. Wie im Roman berichtet Athénaïs voll Stolz von ihrer bevorstehenden Heirat.

Als nun noch Gaston gemeldet wird, will Claire auch diesen empfangen, bittet aber vorher Philippe zu sich. Sie sagt ihm, daß sie gewillt sei, seine Frau zu werden.

Gaston ist wie im Roman über das Verhalten seiner neuen Braut empört. Doch er wird vor die Tatsache gestellt, daß auch Claire ihr Verlöbnis gebrochen hat, und daß Derblay ihr Verlobter ist.

II. Die Hochzeit von Philippe und Claire hat stattgefunden. Suzanne erwartet das junge Paar in Pont-Avesnes in ihrem Heim.

Herr Moulinet wundert sich wie im Roman über die bescheidene Hochzeitsfeier. Er muß von seinem Schwiegersohn manche Rüge hinnehmen und kommt zu der Erkenntnis: „On a beau faire des révolutions, nous ne serons jamais les égaux de ces gens-là!" (II, 5).

Gaston bittet Claire noch einmal um Verzeihung. Er glaubt nicht, daß sie Philippe liebt. Claire spielt auch im Stück kurze Zeit mit Selbstmordgedanken.

Wie im Roman ist Claire kalt und abweisend gegen ihren Mann, der sich ihr in übermenschlicher Zartheit nähert. Er gibt ihr schließlich wie dort die Freiheit. Aus einem kurzen Monolog erfahren wir, daß er seine Frau trotzdem noch liebt, daß er aber gegen sie hart sein will.

III. In Pont-Avesnes wird Claires Namenstag gefeiert. Die Arbeiter des Werkes bringen in einer Ansprache ihre Wünsche dar und machen gleichzeitig Philippe den Vorschlag, ihr Abgeordneter zu werden. Er lehnt ab, weil er unter ihnen bleiben will.

Claire schüttet der Baronin ihr Herz aus. Sie liebt Philippe jetzt, weil er sich hart und entschlossen gezeigt hat. Sie weist Gaston, der ihr den Hof macht, energisch in seine Schranken zurück.

Philippe überreicht seiner Frau eine wunderschöne Perlenkette. Die Marquise fordert scherzend, daß er Claire dabei einen Kuß gibt.

Octave sagt der Schwester, daß er Suzanne liebt. Claire soll für ihn Philippes Einwilligung zur Verlobung erbitten. Philippe weigert sich (wie im Roman), seine Zustimmung zu geben. Durch eine unvorsichtige Äußerung des Bruders erfährt Claire die Wahrheit über die Vermögenslage ihrer Familie und erkennt die edle Gesinnung ihres Mannes. Sie sagt Octave, daß er um ihretwillen eine Absage erhalten hat.

Athénaïs fordert Philippe zum Tanz auf. Claire bittet sie, von ihrem Manne abzulassen und ersucht schließlich Gaston, seine Frau fortzuführen. Philippe heißt ihr Vorgehen gut und ist zum Zweikampf mit Gaston bereit. Als Claire ihm dankt, sagt er zu ihr, daß er nur seine Ehre verteidigt habe.

IV, 1. Bild. Philippe ist in seinem Arbeitszimmer. Er verspricht Suzanne, daß sie Octave heiraten darf. Dann übergibt er dem eintretenden Anwalt Bachelin sein Testament und trägt ihm seine Ehrenrettung bei Claire für den Fall seines Todes auf.

Als Octave und der Baron kommen, um Philippe abzuholen, läßt er sich von ihnen bestimmen, noch einmal mit Claire zu sprechen. Sie fleht ihn an, sich nicht zu schlagen. Sie will Athénaïs um Verzeihung bitten; doch Philippe weist diesen Vorschlag zurück. Da vergißt Claire all ihren Stolz. Sie will mit Philippe fort in das Glück, unbekümmert um das Urteil der Gesellschaft. Doch er bleibt der Mann der Ehre und der Pflicht.

2. Bild. (Im Walde). Herr Moulinet jammert über das Duell. Er findet es auch leichter, abzubitten. Sein Schwiegersohn muß über ihn lächeln.

Octave fürchtet, Philippe werde Gaston großmütig schonen und fleht ihn an, hart zu sein.

Die Gegner stehen sich gegenüber. Schon ist das Kommando zum Feuern gegeben. Im letzten Augenblick erscheint (wie im Roman) Claire und wirft sich vor Philippe. Sie wird von Gastons Kugel getroffen.

Die Verletzung ist leicht. Als Claire wieder zur Besinnung kommt, finden sich die Gatten wieder.

Kritik.

Schauplatz.

Auch bei Ohnet ist das Bestreben zu erkennen, durch möglichst wenig Schauplätze zu einer größeren Klarheit und Übersichtlichkeit der Handlung zu gelangen. — Die Szene, die zu der vorübergehenden Trennung der Ehegatten führt, spielt sich im Roman im Schlafzimmer selbst, im Stück dagegen in einem Nebenzimmer ab. So geht im Roman Philippe hinaus, während im Stück Claire das Zimmer verläßt. Sollte diese Änderung in der Scheu des Verfassers begründet sein, das Innere eines Schlafzimmers auf die Bühne zu bringen?

Umwelt.

In beiden Werken werden wir ausschließlich in die höhere Gesellschaft geführt. Die Arbeiter werden in beiden Werken nicht um ihrer selbst willen dargestellt, sondern sollen der besseren Charakterzeichnung Philippes den Rahmen geben. So hören wir im Stück auch nichts von den Fabrikanlagen, besonders von dem Glanzstück, einem 40 000 kg schweren Dampfhammer. — Dadurch, daß dem Zuschauer eine im Theater altbekannte Umwelt vorgeführt wird, vermißt er durchaus nicht die mancherlei weggelassenen Einzelheiten.

Empfindungen der Zuschauer.

Wenn man die Auslassungen durchsieht, so findet man kaum Stellen, die etwa aus Rücksicht auf die Empfindungen der Zuschauer zurückzuführen sind. Man könnte außer der Petersburger Zeit vielleicht hierbei die Weglassung der Nachstellungen Gastons erwähnen, unter denen Claire zu leiden hat.

Handlung.

In allen wesentlichen Situationen ist Ohnet dem Vorbild des Romans gefolgt. Zahlreiche Stellen sind wörtlich übernommen.

Die dramatischen Bestandteile.

Der Roman ist sehr gut zum Drama geeignet. In der Erinnerung sieht man in ihm alles dramatisch. Die Szenen, die hier die vier Akte bilden, kristallieren sich auch dort heraus. Die erste Begegnung Octaves mit Derblay hätte zwar auch hier als eine Art Vorspiel gegeben werden können, hätte aber die Handlung nicht in Schwung gebracht. Psychologisch wäre die Darstellung des ersten Besuches Philippes im Schlosse ertragreicher gewesen. Der Roman konnte die eisige Reserve zeigen, die auch bei der Marquise erst überwunden werden mußte. Der Aufenthalt Gastons in Petersburg ist für diesen psychologisch hochinteressant; aber diese Episode treibt ja die Handlung nicht weiter, konnte also ohne Nachteil für das Stück wegbleiben. Die Erwähnung im Gespräch genügte für das Stück. Ähnlich verhält es sich mit den Szenen, die im Roman die Rückkehr Gastons nach Paris schildern. Das Jagdfest verläuft im Roman wohl sehr dramatisch, bietet aber nach der Sainte-Claire nichts Neues. Ohnet empfand gewiß eine Abneigung, die Qualen Claires auf der Bühne noch intensiver darzustellen. Daß hier das äußerlich Wirkungsvolle auf Kosten der seelischen Vorgänge bevorzugt ist, wirkt sich jedoch auf das Stück nicht nachteilig aus. Ohnet bricht das Stück mit dem Duell ab. Damit hat er einen wesentlich dramatischeren Abschluß erreicht, als wenn er dem Roman genau gefolgt wäre (im Roman nimmt sich Gaston vor, sich für immer von Claire fernzuhalten; die Sekundanten Gastons sprechen in seinem Namen ihr Bedauern über den unglücklichen Zufall aus und versichern Philippe in überschwenglicher Weise ihrer Achtung).

Charaktere.

Im Drama wird Philippe noch idealisierter dargestellt als im Roman. Während im Roman z. B. Bachelin den Rat gibt, die Nachricht von dem verlorenen Prozeß vor Claire zu verbergen, ist es im Drama Philippe selbst, der nicht will, daß diese etwas davon erfährt. Er lehnt die Kandidatur, die man ihm anbietet, ab, um unter seinen Arbeitern zu bleiben (im Roman nimmt er die gleiche Aufforderung an). Da das Drama für die Idealisierung Philippes genügend Möglichkeiten gab, war es nicht nötig, ihn noch bei seiner bürgerlichen Beschäftigung, in seinem Werk selbst, zu zeigen. Das hätte zu einer unnötigen Ausweitung um mindestens eine Szene geführt. Dann hätte mit gleichem Recht auch Philippes Tapferkeit im Feld mit erwähnt werden müssen. — Claire ist im allgemeinen im Drama ebenso wie im Roman gezeichnet. Doch ist ihr Starrsinn (z. B. Ringepisode des Romans) milder dargestellt. Ihre innere Wandlung kommt im Wechselgespräch des Dramas besser zum Ausdruck als in der Erzählung des Romans. — Ähn-

lich wie es Feuillet mit Bévallan getan hatte, so schwächt auch Ohnet bei Gaston die abstoßenden Züge ab (dieser sagt z. B. im Roman zum Kutscher: „Volez votre maître, mon brave, c'est naturel, mais ne l'enrossez pas!" (S. 274); er läßt die Annahme des Geldes seines Schwiegervaters als Gnade empfinden; er zerstört achtlos wertvolle Dinge, z. B. seltene Orchideen seines Schwiegervaters; er stellt im Roman Schwiegervater und Frau öffentlich bloß, im Stück nur den Schwiegervater). — Wir müssen Ohnet vorwerfen, daß er in seiner Dramatisierung noch mehr als im Roman die Schwarz-Weißmalerei bei der Charakterisierung seiner Personen anwendet. Zu dieser Art der Darstellung hätte wohl noch die Erwähnung der Pariser Liebhaber der Herzogin und deren Zeichnung als politischer Intrigantin gepaßt. Die Handlung wäre dann aber wieder verwickelter geworden.

Motivierung.

An der Übernahme von Elementen des Romans, die sich mit einer wenn auch nur oberflächlichen Betonung des Umwelteinflusses befassen, hat Ohnet als idealistischer Dichter nicht das geringste Interesse. Daher kehren diese Elemente im Drama nicht wieder. Eine Motivierung durch den Einfluß der Umwelt finden wir im Roman in Bezug auf Octave und seine Schwester:

„L'éducation peut assouplir la nature, elle ne la change point. En avançant en âge, Octave devint l'aimable garçon qu'il promettait d'être. Claire fut la superbe jeune fille que son enfance annonçait" (Rom. S. 11/12).

In Bezug auf Gaston lesen wir:

„Plus âgé qu'eux, il portait déjà en lui le charme et l'élégance d'une race raffinée. Il avait été laissé à l'abandon par son père, dont la vie de dissipation se prêtait peu aux soins d'une surveillance suivie. Tantôt livré aux domestiques qui le mêlaient à leurs intrigues de bas étage, tantôt emmené par le duc dans des parties fines, et indisposé par la nourriture irritante des restaurants, l'innocence de cet enfant, entre les débauches des laquais et les galanteries de son père, avait été à une rude épreuve. Quand il fut amené à l'hôtel de Beaulieu, il était malingre au physique, triste et légèrement mauvais au moral. Dans l'atmosphère épurée de la vie de famille, il retrouva toutes les grâces, toutes les fraîcheurs de la jeunesse" (Rom. S. 12).

Hier ist also auch nicht von einer „contagion" in schlechtem Sinne die Rede. — Von den Jurabewohnern heißt es:

„Oui, mais voilà le malheur, dit le petit de Tremblay. Le provincial musculeux et sanguin réussit généralement mal, chez nous. Au bout de six mois, il se décolore et devient beaucoup plus mou que le Parisien lui-même... Mauvaise espèce pour l'acclimatisation" (Roman S. 281).

Ähnlich ist es auch mit folgender Stelle, an der der Einfluß der Vererbung zum Ausdruck kommt:

„Octave et Claire grandirent, élevés par leur mère. L'héritier gravement, et de façon à devenir un homme utile. La fille délicatement, pour qu'elle fût le charme de l'existence de celui qu'elle viendrait à aimer. Bizarrerie de création: le fils était la vivante image de sa mère, doux, tendre, et gai; la fille avait le caractère impétueux de son père" (Rom. S. 11).

Lebenswahrheit.

Naturalistische Motive, wie die Besichtigung der Fabrik Philippes im Roman, werden nicht ins Stück aufgenommen, weil es dem Verfasser ja gar nicht auf die Darstellung der Wirklichkeit, sondern auf die seiner Menschen, die einer besonderen Gesellschaftsschicht angehören, ankommt. Charakteristisch für dieses Bemühen ist eine kleine Änderung: während im Roman die Marquise für die Kinder des Dorfes Wollmützchen strickt, läßt sie Ohnet auf der Bühne an einem Teppich arbeiten und zeigt sie damit bei einer standesgemäßeren Beschäftigung.

Gesamtschau.

Wenn wir nunmehr auf das Verhältnis zwischen Roman und Drama zurückblicken, so können wir sagen, daß an sich die Dramatisierung als gut gelungen bezeichnet werden muß. Wohl ist das Stück im Grunde anspruchslos und nicht frei von mancherlei Schwächen. Die Charaktere der Personen und die Gefühle, die sie bewegen, sind durchaus konventionell. Die Entwicklung der dramatischen Handlung wird auf die zufällige Laune einer enttäuschten Frau aufgebaut. Der Zufall spielt eine große Rolle. Auch der Raisonneur fehlt nicht (teils das Dienstmädchen Brigitte, teils Herr Bachelin). Der Schluß ist melodramatisch.

Trotzdem hat das Stück seine Wirkung auf das Publikum nicht verfehlt, weil es seinem Geschmacke Rechnung trug. Es wurde im Dezember 1883 mit gutem Erfolg zum erstenmal aufgeführt.

Francisque Sarceys Urteil über das Stück ist im ganzen anerkennend. Zwar sagt er:

„L'étude des passions y est superficielle, les caractères tiennent plus de la convention que de la réalité; le style, encore qu'il ait le mouvement dramatique, est de conversation courante, entre gens qui parlent une langue ordinaire" (Quarante Ans de Théâtre, S. 201/02).

Doch nennt er das Stück „une pièce bien faite" und „une piéce charmante".

3. Vergleich der Dramatisierungen der idealistischen mit jener der naturalistischen Werke.

Wenn wir die Art der Dramatisierung dieser beiden idealistischen Stücke mit jener der naturalistischen vergleichen, so er-

kennen wir vor allem, wie unbeschwert von jedem Zwang beide Verfasser ihr Werk gestalten konnten. Dabei hatte es allerdings Ohnet leichter als Feuillet, bei dem die Tagebuchform Schwierigkeiten bot. Die Hauptaufgabe bestand für beide Verfasser eigentlich nur in der Ausschaltung der epischen Elemente; denn die Intrige war in beiden Fällen im Roman enthalten.

Am wenigsten ist in der Durchführung der Handlung bei Ohnet geändert worden. In beiden Stücken erkennen wir die „pièces bien faites", die Zola in seinen theoretischen Betrachtungen wegen ihrer Oberflächlichkeit und Unnatürlichkeit verurteilt. Wir folgen dem Lauf einer Intrige, die uns durch allerlei Irrwege, über plötzlich auftauchende Hindernisse, an das glückliche Ende führt, das wir erwarten, das aber durch unvorhergesehene Ereignisse (Auffindung der Testamentsabschrift, persönliches Eingreifen Claires im Duell) erreicht wird. Der Hauptverwicklung laufen einige Nebenverwicklungen parallel, die das Interesse der Zuschauer steigern sollen.

Die Schwierigkeiten, die in der verschiedenen Wesensart der Gattungen begründet liegen, bestehen für die idealistischen Bearbeiter natürlich auch; doch bedeuten sie in den vorliegenden Fällen keine wesentliche Gefahr; denn beide Verfasser beherrschen die Bühnentechnik, und vor allem kannten sie ihr Publikum. Sie wollten ja auch nichts Neues bringen, sondern nur durch originelle Darstellung wirken. Beide wußten, daß sie viel gewonnen hatten, indem sie ihren Zuschauern ihr eigenes Ideal vorführten. Sie brauchten sich auch nicht mit den Forderungen einer neuen Schule abzufinden. Für sie genügte es, wenn sie dem Geschmack des Publikums Rechnung trugen und wenn sie nicht gegen die Konvention im Theater verstießen.

Ihre Milieuschilderung und Milieudarstellung brauchte sich nicht bei Einzelheiten aufzuhalten; denn die Zuschauer kannten ja das Milieu aus unzähligen Stücken gleicher Art. Das Volk und sein Milieu, besonders der vierte Stand, wurden nicht um ihrer selbst willen dargestellt, sondern die Dichter wollten mit ihnen nur ihre Hauptpersonen noch mehr idealisieren.

Wirkungsvoll mußten die Verfasser dagegen seelische Entwicklungen wiederzugeben wissen. Dabei kam es im Gegensatz zu den Forderungen des Naturalismus nicht darauf an, daß die Verfasser diese Gefühle selbst als „documents humains" irgendwie an Menschen beobachtet hatten, sondern ihrer Phantasie war ein weiter Spielraum gelassen. Probleme der Physiologie oder der Vererbung gab es für sie nicht, und sie hatten wohl auch nicht die Absicht, moralische Wirkungen auszuüben. Vor allem vermieden sie es, abstoßende Szenen auf die Bühne zu bringen. Diese waren allerdings in den Romanen auch kaum enthalten. Das, was die beiden idealistischen Stücke besonders von den meisten naturalistischen unter-

scheidet, ist das Hinarbeiten auf Effekte, vor allem am Schluß der Stücke, und die Überbetonung der rührenden Momente. Die Verfasser wußten, daß sich ihr Theaterpublikum von ihnen rühren lassen wollte, und so führten sie ihm Beispiele von Edelmut, Zartgefühl, Aufopferung, Selbstüberwindung, Verkennung usw. vor. Die „sympathischen Personen" sind mit den hellsten Farben gezeichnet; besonders bei den beiden Helden der Handlung (Maxime und Philippe) finden wir alle Vorzüge, die ein vornehmer Mann besitzen kann, vereinigt.

Daß diese Art der Darstellung dem Zeitgeschmack, wie er noch nach 1880 im französischen Volke verbreitet war, entsprach, erfahren wir bei Jules Lemaître:

„Mais ces romans sont venus à leur heure et répondent à un besoin. Les romanciers qui sont artistes se soucient de moins en moins des goûts de la foule ou même affectent de les mépriser; la littérature nouvelle tend à devenir un divertissement mystérieux de mandarins; on dirait qu'elle s'applique à effaroucher les bonnes âmes par ses audaces et à les déconcerter par ses raffinements: or il y a toute une classe de lecteurs qui n'a pas de loisir ni peut-être le moyen de pénétrer ces arcanes, qui veut avant tout des ‚histoires' comme les fidèles du Petit Journal, mais qui pourtant les veut plus soignées et désire qu'elles lui donnent cette impression que ‚c'est de la littérature'. M. Ohnet est au premier rang de ceux qui tiennent cet article-là; il est incomparable dans sa partie; il sait ce qui plaît au client, il le lui sert, il le lui garantit" (Les Contemporains, première série, Paris 1890, S. 355).

„M. George Ohnet est bien trop intelligent en effet pour ne pas s'en tenir aux dénouements agréables, aux dénouements optimistes, à ceux qu'exigent ses clients. Ceux-ci ne sauraient supporter une histoire où la vertu ne serait pas enfin récompensée. Sentiment bien naturel. Ils ont leur façon d'entendre l'art; ils tiennent à ce qu'il soit consolant; ils veulent des fables où tout aille mieux que dans la réalité" (ibid. S. 343)[35].

Dem Zeitgeschmack kamen bei Feuillet die in dem Stück enthaltene Satire gegen den Geburtsadel (dem der Adel des Verdienstes und der Gesinnung entgegengestellt wird), bei Ohnet die Satire gegen das reichgewordene Bürgertum und die Vorurteile und Charakterlosigkeit der Aristokratie, entgegen. Die in der Besprechung der naturalistischen Bearbeitungen zuletzt angedeuteten Schwierigkeiten konnten für die beiden Verfasser nicht hindernd wirken, da sie ihre Romane selbst dramatisiert haben.

Wir können also feststellen, daß die idealistischen Verfasser bei der Dramatisierung ihrer Romane viel freier verfahren konnten als

[35]) Über die Anpassung an den Zeitgeschmack sagt F. Sarcey: „Il n'en faut pas davantage, je ne dis pas pour écrire un chef-d'œuvre, mais pour plaire deux ou trois cents fois de suite au public" (40 Ans de Th., VII, S. 201).

die naturalistischen, weil sie (abgesehen von Zola selbst) vor allem nicht einen Stoff bearbeiten mußten, der fremdem Geist seine Entstehung verdankte, weil sie auch nicht durch die Rücksicht auf ein unbequemes Programm an eine bestimmte Marschroute gebunden waren, weil ihnen im Geschmack ihres Publikums ein guter Wegweiser gegeben war und weil sie ihres Erfolges sicher waren, auch wenn sie sich im Rahmen der Konvention bewegten. Deshalb ist es eigentlich nicht erstaunlich, daß die Dramatisierungen Feuillets und Ohnets besser gelungen sind als alle besprochenen Dramatisierungen der Romane Zolas. Es kommt zu allen angeführten Gründen aber noch die höhere dramatische Kunst, durch die sich die beiden idealistischen Verfasser auszeichnen. (Das Gleiche gilt neben den oben angegebenen Gründen auch für Hennique und Céard und ihre Dramatisierungen).

Kapitel VII:

Wesen und Schicksal des naturalistischen Dramas.

1. Der Naturalismus als notwendige Reaktion.

Der Erfolg der Stücke in der Art des „Roman d'un Jeune Homme Pauvre" und des „Maître de Forges" zeigt, wie das Publikum zum großen Teil daran gewöhnt war, nur Schönes und Erhabenes dargestellt zu sehen. Man forderte nichts als harmlose Unterhaltung, und die Verfasser trugen diesem Geschmack weitgehend Rechnung. Wir verstehen, daß eine solche verflachte Auffassung vom Wesen der Kunst zum Kampfe herausfordern mußte:

„Dieser vermeintlich so schnöde wilde Kampf im Reich der schönen Künste, wie er die Epoche des Naturalismus mit außerordentlicher Schärfe begleitete, war so nötig, wie in der Natur die Gewitter und Stürme und Orkane. Sie sind Kraftträger, Kraftausgleicher, Lebenswecker ersten Ranges, diese elementaren Unruhestifter" (M. G. Conrad, Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann, Leipzig, 1902, S. 29).

Und wenn der Naturalismus von vielen Kritikern[37]), Verfassern und auch von einem Teil des Publikums abgelehnt worden ist, so ist doch sicher, daß er die Gleichgültigkeit in künstlerischen Fragen beseitigt hat. Auch hat er den Verfassern das Auge geschärft für eine peinlich genaue Beobachtung der Wirklichkeit. Er hat die Forderung nach Wahrheit erhoben, nach der Darstellung des Lebens ohne Schönfärberei, wie es wirklich ist. Hierzu haben trotz aller Mängel auch die Stücke Zolas und seiner Bearbeiter mit beigetragen. Wie sich Zola in seinen theoretischen Forderungen für die Wahrheit einsetzt und sich mit Heftigkeit gegen Lüge und Heuchelei, gegen Scheinmoral und Strebertum wendet, so haben sich auch die Bearbeiter seiner Romane und Novellen bemüht, es ihm gleichzutun. Wenn uns die Mittel der Darstellung nicht ge-

---

[36]) In einer Besprechung von „Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre" sagt F. Brunetière: „Et cependant, en réunissant les deux notions de monde et de poésie, d'élévation morale, s'il n'invitait pas au désordre, ne risquait-il pas de provoquer quelques dures déceptions?" (Histoire de la Litt. Franc., IV, 4. éd..., Paris, 1926, S. 347).

[37]) So wirft z. B. A. Laporte dem Naturalismus „jésuitisme de l'érotisme, l'hypocrisie de l'immoralité" vor und nennt die Werke Zolas „des œuvres pestilencielles" (Le Naturalisme ou l'Immoralité Littéraire, Paris, 1894, S. 14).

fallen, so müssen wir andererseits daran denken, daß eine neue Kunstanschauung sehr deutlich sein muß, um sich durchzusetzen.

Die Naturalisten hatten eine hohe Meinung von ihrem Beruf. So sagt auch Zola:

„Si l'on conçoit l'humanité comme une armée en marche à travers les âges, lancée à la conquête du vrai au milieu de toutes les misères et de toutes les infirmités, on doit mettre au premier rang les savants et les écrivains" (Rom. Exp., S. 93).

Durch die nach ihrer Meinung wahrheitsgetreue Darstellung der Nachtseiten des Lebens haben die naturalistischen Schriftsteller in der Tat zum Nachdenken angeregt. Wir dürfen ihre Werke aber nicht als getreue Abbilder des Frankreichs der 70er bis 80er Jahre des verflossenen Jahrhunderts ansehen; denn wenn das damalige Frankreich so zerrüttet gewesen wäre, wie es nach den Darstellungen der Romane und der Theaterstücke oft den Anschein hat, dann wäre es zu keinen großen Leistungen mehr fähig gewesen. Dann hätte die unausbleibliche Ansteckung das ganze Volk krank gemacht; dann hätten die französischen Soldaten im Weltkrieg nicht so ihren Mann stehen können, wie sie es im allgemeinen getan haben.

Die Wirkung der besprochenen Stücke zur Zeit der ersten Aufführungen ist in der Regel sehr groß gewesen. Wir haben bereits auf die wirklichen Gründe dafür hingewiesen. Es hat sich aber im Laufe der Zeit gezeigt, daß auf die Dauer dieser starke Naturalismus nicht möglich war (in anderen Stücken war er noch stärker; worüber unten). Das Publikum gewöhnte sich auch an starke Darstellungen und wurde mit der Zeit abgestumpft und theatermüde. Der Theaterbesucher kann es eben nicht ertragen, wenn er immer nur mit Bildern von Krankheit und Entartung gefüttert wird. Zola hatte freilich in seinen theoretischen Schriften auch die Darstellung des Schönen nicht ausgeschlossen. Aber er selbst hat das Schöne selten vorgeführt, ebenso seine Bearbeiter. So konnte es nicht ausbleiben, daß ein Verlangen nach angenehmerer, gesünderer Kost im Theaterpublikum entstand [38]). In den Menschen konnte das Gefühl aufkommen, daß die Verfasser, die so tief im Schmutz herumwühlten, selbst nicht moralisch gesund sein konnten, und sie wandten sich von ihnen ab. Denn das Gerechtigkeitsempfinden des Publikums verlangt vom naturalistischen Verfasser die gleiche Gerechtigkeit, die Licht und Schatten so verteilt, wie es im wirklichen Leben der Fall ist. Eine nur idealisierende Kunst wird das Publikum aber auf die Dauer ebensowenig ertragen wie eine stark natu-

[38]) „Man sollte oft meinen, daß diese jungen Autoren entsetzliche Verbrechen auf dem Gewissen hätten und sich aus der Tiefe ihrer zerknirschten Seelen heraus gedrungen fühlten, dem Publikum zuzurufen: „Und habe die Sonne nicht zu lieb, und nicht die Sterne! komm, folge mir ins dunkle Reich hinab!" " (F. Spielhagen, Epik und Dramatik, Leipzig 1898, S. 237).

ralistische, die nur die Schattenseiten des Lebens sieht und sehen will.

Doucet ist der Meinung, daß Zola trotz seiner von Pessimismus erfüllten Werke Optimist gewesen sei:

„La note noire qui domine dans la plupart de ses romans et qui est particulièrement forcée dans ‚Pot-Bouille'. ‚L'Assommoir', ‚La Terre', ‚Germinal', pour ne parler que de ceux-là, ne trahit chez l'auteur que la colère de découvrir un monde autre que celui que son enthousiasme lui fait concevoir. ‚Le romancier, a fait remarquer un critique, procède comme les prédicateurs, quand dans un sermon ils grossissent les péchés dans le but de pousser l'auditoire au repentir'" (L'Esthétique d'Emile Zola et son Application à la Critique, Den Haag, 1923, S. 61).

Doucet führt in diesem Zusammenhang noch eine Stelle aus einem Briefe Zolas an Baille an:

„L'artiste est un soldat... le poète a une mission sainte... il faut que ses vers soient une sublime leçon de vertu...; l'artiste est un véritable grand'prêtre" (ibid.).

Diese Worte klingen erhaben; doch war Zola erst 20 Jahre alt, als er sie schrieb. In Wirklichkeit wird der Zuschauer beim Besuch der meisten der besprochenen Stücke von einem tiefen Pessimismus erfüllt. Wie sehr muß man bedauern, daß Zola geglaubt hat, in seinen Werken zur Verwirklichung seiner oben erwähnten Anschauung fast ausschließlich in die Niederungen des Menschenlebens hinabsteigen zu müssen.

2. Die Weiterentwicklung des Naturalismus und sein Verfall.

Der Wunsch Zolas nach einem Theater, das jungen unbekannten Verfassern die Möglichkeit bot, ihre Versuche zu machen, ist noch bei seinen Lebzeiten in Erfüllung gegangen. Während der Naturalismus im Roman seit 1870 triumphiert, kann er sich im Theater erst seit der Aufführung von „L'Assommoir" durchsetzen. Es werden aber zu gleicher Zeit noch Stücke von Sardou, Dumas-Fils und Augier gespielt (auch von Ohnet und Feuillet!). Aber das Publikum verliert mit der Zeit den Geschmack an diesen sowie an klassischen und romantischen Werken. In jener Zeit der Theatermüdigkeit haben eher neue Versuche Aussicht auf Erfolg. Aber da die großen Theater sich diesen Versuchen zunächst ablehnend verhalten, so müssen neue Theater geschaffen werden. So entstehen das Théâtre Libre (1887), der Cercle des Escholiers (1889), das Théâtre de l'Application (1891), das Théâtre Moderne (1891), das Théâtre d'Art (1891), das Théâtre de l'Œuvre (1893). Alle diese Theater setzen sich ein gemeinsames Ziel: sie wollen die „pièce bien faite" bekämpfen. Am wichtigsten ist das Théâtre Libre, das von

Antoine, einem kunstbegeisterten Manne, begründet und geleitet wird. Er ist bereit, die Jugendwerke von schon berühmten Verfassern aufzuführen und stellt auch unbekannten Dichtern seine Bühne zur Verfügung. Da das Théâtre Libre ein Privatunternehmen ist, dessen Hörerkreis sich aus festen Abonnenten zusammensetzt, so braucht man auch die Zensur nicht zu fürchten. Am Tage der Eröffnung wird mit drei andern kurzen Stücken zusammen „Jacques Damour", die bereits erwähnte Dramatisierung von Zolas Novelle durch Léon Hennique, gegeben. Antoine bildet mit Erfolg junge Schauspieler aus, die den Geist des alten Theaters noch nicht kennengelernt haben, also nach seiner Meinung noch nicht verdorben sind, und führt mit ihnen meist naturalistische Stücke auf, unter ihnen auch „Tout pour l'Honneur" (Céards Bearbeitung) und „Madeleine" (Emile Zola, s. oben!). Es werden aber im Théâtre Libre auch ausländische Stücke (teils naturalistischen, teils anderen Charakters) aufgeführt, vor allem auch von Ibsen.

Die Blütezeit des Naturalismus dauert bis 1893. Am 18. 8. 1887 protestieren in dem „Manifeste des Cinq" fünf Romanschriftsteller gegen die Auswüchse des Naturalismus bei Zola. Dieser setzt jedoch sein Werk „La Débâcle" (1892) noch fort, ebenso Daudet („L'Immortel", 1888).

In den Jahren 1893—1900 beginnt aber schon der Verfall des naturalistischen Theaters. Die großen naturalistischen Romanschreiber Maupassant, E. de Goncourt und Daudet sterben. Zola wird seinem eigenen Programm untreu, nachdem er noch 1893 „Dr. Pascal" geschrieben hat. Mit Paul Bourget, Pierre Loti, Anatole France, Hervieu, Marcel Prévost erringt der psychologische Roman große Erfolge. Im Théâtre Libre kommt es in dieser Zeit zu finanziellen Schwierigkeiten. Antoine tritt von der Leitung zurück. Sein Nachfolger Larochelle sieht sich schon 1894 gezwungen, das Unternehmen zu schließen. Die Ursachen dafür hängen mit dem Verfall des Naturalismus zusammen. Es ist nicht eingetroffen, was Zola im Gefühl seiner Kraft und in seinem Geltungsbedürfnis einst gesagt hat, das Theater werde naturalistisch sein oder es werde nicht sein. Seit dem Erfolg von „L'Assommoir" sind nur 20 Jahre verflossen (die klassische Zeit dauerte über 200 Jahre!).

Gründe für den raschen Verfall erkennen wir schon in den Darlegungen des vorigen Abschnitts. Es hat dem Naturalismus aber auch ein Dichter von Bedeutung gefehlt. Heute sind die meisten naturalistischen Werke der Vergessenheit anheimgefallen. Als anerkannter naturalistischer Dramatiker ragt allein Henri Becque hervor, dem erst die Nachwelt gerecht geworden ist. Leider hat er nur zwei Meisterwerke geschaffen: „Les Corbeaux" und „La Parisienne". Eine gewisse Zahl von Verfassern hat sich vorzeitig vom Naturalismus abgewandt (J. Jullien, Ancey, Descaves, Hennique, Guinon, Alexis, Méténier, Salandri). Da auch der Führer

der Schule von seinen alten Theorien abweicht, so muß der ganze Naturalismus seine Kraft verlieren. Über innere Gründe, die zum Verfall des Naturalismus geführt haben, sagt Charles Morice:

„L'erreur du naturalisme, c'est, étant données les choses, d'en vouloir exprimer le sentiment adéquat par les mots. D'abord, c'est impossible, ensuite, ce serait un péché. Vouloir se substituer aux lois de la nature qui, elle, ne nous donne jamais le double! Enfin, pourquoi faire? Puisque la fleur existe, quelle utilité, d'en créer une avec des mots, en admettant qu'on le puisse" (Huret, Enquête sur l'Evolution Littéraire, S. 85/86).

(Diese Auffassung vom Naturalismus geht allerdings über die Zolas hinaus; denn dieser selbst hat nie von einer sklavischen Nachahmung der Natur gesprochen).

Der Anspruch der Naturalisten, die Natur nachzuahmen, konnte nicht verwirklicht werden. Das Publikum will bald keine wissenschaftliche Literatur mehr; es findet (im Gegensatz zur Anfangszeit des naturalistischen Theaters) keinen Geschmack mehr an Darstellungen banaler Dinge des täglichen Lebens. Auch der pessimistische Grundton der Stücke ist auf die Dauer unerträglich, da das Leben des Alltags schon an und für sich reich ist an niederdrückenden Dingen. Die zweifelhafte Moral stößt manche Leute ab. Besonders abstoßend wirken im Théâtre Libre die von Antoine gepflegten „comédies rosses". Darüber bei Suchier und Birch-Hirschfeld:

„Die ihrer Schuftigkeit bewußten oder unbewußten Gestalten dieser Bühne mit ihren gemeinen Gebärden und zynischen Ausdrücken riefen die Bezeichnung ‚Schindmährenkomödie' (comédie rosse) hervor..." (S. 447).

Fejès nennt die Comédie rosse

„ce genre dramatique procédant de Becque, composé de pessimisme, d'ironie, de brutalité et de reproduction minutieuse" (Le Théâtre Naturaliste, S. 56).

Für die Festigung des Naturalismus besteht aber noch ein besonderes Hindernis. Während bisher neue literarische Richtungen alle Gebiete der Literatur ergriffen haben, gelingt es dem Naturalismus nicht, in die Poesie einzudringen. Das ist freilich nach den Grundsätzen des Naturalismus nicht möglich; denn jede Poesie kann ihre rechte Wirkung nur dadurch erzielen, daß sie ein gewisses Schönheitsideal als Richtschnur nimmt. Rhythmus und Harmonie sind jedoch dem Naturalismus fremde Elemente.

Dem französischen Naturalismus haben auch die fremden Einflüsse geschadet, die durch die Aufführungen russischer, skandinavischer[39]) und deutscher Verfasser dem französischen Publikum

[39]) Über die Wirkung Ibsens z. B.: „Mit Ibsen kam in die möglichste Klarheit und Deutlichkeit des französischen Theaters das Halbdunkel, ein Geheimnisvolles, ein Wunderbares, das nicht in romantischer Weise deko-

zeigen, wie trotz starker naturalistischer Elemente in ihnen sittliche, religiöse, soziale Probleme in einem Geist behandelt werden, der nicht mehr der Geist Zolas ist. In Frankreich selbst kommt es zu einem Wiedererwachen des Christentums im Neukatholizismus; Psychologismus und Symbolismus entfalten sich, es findet eine Zurückwendung zur Romantik und zur Klassik statt. So folgt auch das Drama dem Weg, den die geistige Kultur nimmt, und wir erkennen die Auswirkungen im Symbolismus [40]), in der Neuromantik, in der Neuklassik, im Magismus.

Diese Tendenzen finden umso williger Aufnahme, als der Naturalismus sich in zu ausschließlicher Weise an den Intellekt gewandt hatte [41]). Nun stellt man wieder das Studium der mensch-

---

rativ gefaßt war, sondern aus der Realität hervorzubrechen schien, ihr den bedeutungsvolleren Hintergrund lieh oder sie auf dem kosmischen Plane wiederholte. Mit Ibsen kam jene „seltsame Visionsgabe", von der Suarès in einem Essay über den nordischen Dramatiker vorausgesagt hatte, daß sie vielleicht einmal selbst in Frankreich, selbst in Paris ebenso nötig sein werde wie in Christiania. Als Antoine 1890 auf dem Théâtre Libre die Aufführung der „Gespenster" plante und seine Freunde um Rat fragte, antwortete Catulle Mendès: Lieber Freund, dieses Stück ist unmöglich bei uns. Mit Ibsen kam gleichsam eine Krankheit, aber Suarès fragte verächtlich, ob etwa Frankreich nicht mehr fähig sei zu einer Krankheit, denn er wußte wohl, daß es die Kraft hätte, fremde Krankheitsstoffe zu assimilieren und zu gesundem Eigentum umzuschaffen" (Max Konzelmann, Vom jüngeren französischen Theater, Wissen und Leben, Neue Schweizer Rundschau, XVIII. Jg., Bd. 28, S. 485).

Über die Einwirkung der Werke Ibsens auf französische Dramatiker vgl. Kurt K. T. Wais, Henrik Ibsens Wirkung in Spanien, Frankreich, Italien; Braunschweig, Berlin, Hamburg 1933.

[40]) Ich möchte nur an einem Beispiel, dem des Symbolismus, zeigen, wie sein Wesen (ähnlich dem der anderen angegebenen Richtungen) dem des Naturalismus zuwiderläuft. „Que veut dire Symbolisme? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire aussi: idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme, tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique, à ne prêter attention qu'à l'acte par lequel un homme se distingue d'un autre homme, à ne vouloir réaliser que des résultats, que l'essentiel; enfin, pour les poètes, le symbolisme semble lié au vers libre, c'est-à-dire démailloté, et dont le jeune corps peut s'ébattre à l'aise, sorti de l'embarras des langes et des liens" (aus Rémy de Gourmont, Le Livre des Masques, in L'Esprit Français, Ein Lesebuch zur Wesenskunde Frankreichs, hrsg. von Eduard Wechßler, W. Gabert, F. W. Schild, 1926).

[41]) „Die oft rein intellektuelle Erfassung und Erkenntnis der Dinge gibt den französischen Dramen des Naturalismus etwas Kaltes, Abstraktes, Zersetzendes, Prosaisches. Sie sind nicht mehr erfüllt und durchdrungen von

lichen Seele in den Vordergrund. In der Philosophie tritt die Überwindung des Naturalismus, des deterministischen, mechanisierenden Denkens am klarsten bei Bergson in Erscheinung. Schon 1891 faßt Jules Huret in seiner „Enquête sur l'Evolution Littéraire" die Urteile namhafter Kritiker und Verfasser über den Naturalismus zusammen. Auf die Frage: „Le naturalisme est-il fini?" antwortet Jules Lemaître: „Bien sûr!" und auf die weitere Frage:

„Pourquoi?" „Est-ce que je sais, moi! Parce qu'il a fait son temps, parce que, comme en tout, il n'est qu'action et réaction!" (Huret, S. 10).

Edouard Rod antwortet auf die gleichen Fragen:

„Je crois que la littérature naturaliste, sans être finie, a passé son heure: non seulement à cause des excès de quelques-uns de ses adeptes, mais surtout parce qu'elle a été l'expression littéraire de tout un mouvement positiviste et matérialiste qui ne répond plus aux besoins actuels. Le coup d'œil le plus superficiel sur l'état du monde nous montre que, dans tous les domaines, nous sommes en pleine réaction. Cette réaction a emporté le naturalisme" (Huret, S. 14).

Maurice Barrès:

Oh oui! ce qu'on a appelé le naturalisme est une formule d'art qui est aujourd'hui bien morte. Mais remarquez que c'est toujours le besoin de la vérité qui fait les évolutions en art. Une esthétique se fait jour: peu à peu la beauté qu'elle a innovée devient une formule et fait des adeptes; une école est née, elle vit, s'épanouit; puis, les disciples étriquent de plus en plus la formule; et, à partir de ce moment, c'est un art mort. Le naturalisme a passé par ces phases; mais il ne faut pas oublier les services qu'il nous a rendus. Il est venu à un moment où la littérature à l'eau de rose d'Octave Feuillet était à la mode; il y avait là un parti pris de voir avec une certaine beauté conventionnelle les gens du monde, et de ne voir qu'eux contre lesquels les naturalistes ont heureusement réagi; ils ont élargi le cadre des préoccupations du romancier, ils ont dégoûté même les gens du monde de cette beauté poncive. Mais enfin, à leur tour, fatalement ils ont subi la loi commune, et je les crois bien finis aujourd'hui" (Huret, S. 17).

Octave Mirbeau:

„Le naturalisme! mais je m'en fiche! Croyez-vous que, dans cinquante ans seulement, il subsistera quelque chose des étiquettes autour desquelles on se bat à l'heure qu'il est! Mais qu'il soit vivant ou mort, le naturalisme, est-ce que Zola ne demeure pas l'artiste énorme, l'évocateur puissant des foules, le descriptif éblouissant qu'il a toujours été? Quand il a écrit un beau livre, qu'est-ce que ça peut nous faire que ça soit naturaliste ou pas

warmem, verinnerlichtem Gefühl, von tiefer echter Poesie, sondern erstarren durch den die Außenwelt mit kühler Objektivität erfassenden Geist zu einer Arbeit vorwiegend des Kopfes und des Verstandes, nicht aber des Herzens und der Phantasie" (Karl Müller, Wie erklärt sich die künstlerische Schwäche des naturalistischen Theaters in Frankreich? Diss. München, 1923, S. 2).

naturaliste! Tout de même, il y a une réaction, réaction bienfaisante contre cette absence de toute préoccupation de l'intellectuel, contre cette négation de tout idéal, qui auront marqué d'une tache bête l'école naturaliste . . ." (Huret, S. 211/12).

Gustave Kahn:

„Je crois que le symbolisme vaincra au théâtre parce qu'on aura certainement la nausée des mises en pièces des romans de M. Zola (Huret, S. 399).

Paul Alexis dagegen, den Huret den „Médaniste le plus fidèle" nennt, ist der Meinung, daß der Naturalismus keineswegs tot sei und fügt am Schlusse seines ausführlichen Schreibens hinzu:

„Au vingtième siècle, il n'y aura même plus d'écoles du tout. Car le naturalisme est le contraire d'une école. Il est la fin de toutes les écoles, mais l'affranchissement des individualités, l'épanouissement des natures originales et sincères" (Huret, S. 195).

Zola selbst hat schon 1888 mit der Möglichkeit einer Weiterentwicklung gerechnet. Er schreibt im Figaro (22. 3. 88):

„Il n'est pas douteux qu'avec une nouvelle philosophie n'éclose une nouvelle littérature, et que le Naturalisme ne prenne rang parmi les vieilles lunes."

Diese Worte klingen freilich anders, als wenn Zola sagt:

„Ou le théâtre sera naturaliste, ou il ne sera pas, telle est ma conclusion formelle" (Rom. Exp., S. 119) oder

„J'ai une théorie un peu barbare en ces matières. C'est que la force est tout dans la bataille. Malheur aux faibles! Ceux qui tombent ont tort de tomber; c'est tant pis quand on les écrase. Ils n'avaient qu'à se tenir debout. Chaque fois quand un débutant échoue, qu'un vainqueur de la veille est vaincu, je conclus qu'il portait en lui le germe de sa défaite. La victoire est aux reins solides, et c'est juste. Le talent doit être fort; s'il n'est pas fort, il n'est plus le talent, et il mérite que la vérité se fasse sur son compte" (ibid., S. 283).

3. Schlußbetrachtung über den Naturalismus.

Zola wird wohl in seinen letzten Jahren erkannt haben, daß die Kraft nicht alles ist und daß auch sein Ehrgeiz, sein Geltungsbedürfnis einer höheren Gesetzmäßigkeit unterworfen war. Wenn er sagt, nicht das Publikum dürfe dem Verfasser seinen Geschmack aufzwingen, sondern der Verfasser müsse das Volk führen, so können wir ihm darin grundsätzlich zustimmen. Wir sind uns aber bewußt, daß der Führung ebenfalls Schranken gesetzt sind, die ein Verfasser nicht überschreiten darf. Wohl hat Zola (ebenso die Bearbeiter seiner Werke und seine Anhänger auf dem Gebiete der Kunst) im

Dienst der Wahrheit gestanden, als er den Kampf gegen die Konventionen führte, als er die peinlich genaue Beobachtung forderte, als er gegen die verlogene Gesellschaftsmoral kämpfte, wohl hat er der Kunst einen großen Dienst geleistet, als er die Befreiung von lästigem Zwang erstritt und als er Menschen auf die Bühne stellte, die man bis dahin nicht zu sehen gewöhnt war: sein Be-Bemühen mußte Stückwerk bleiben in dem Augenblick, als er die Gesetze der wahren Kunst verletzte, und dasselbe gilt auch von seinen Mitarbeitern. Zola hat öfters gesagt, man könne alles auf die Bühne bringen. Wir haben gesehen, daß weder er noch die anderen Verfasser diesen Grundsatz durchgeführt haben. Zola hat auch gehofft, das Publikum nach und nach daran zu gewöhnen, die Darstellung schmutziger Dinge (er nennt dies die Brutalität der Darstellung) zu ertragen. Dies erreicht zu haben, könnte nur als ein trauriger Ruhm gelten. Ich kann auch Wehrmann nicht verstehen, wenn er sagt:

„Kein Theologe oder Moralprediger kann erschütternder wirken als Zola, obwohl er durchaus nicht die Absicht hat, Moral zu predigen" (Wehrmann, Über die Technik Zolas, Z. f. S. 18, 1896, S. 52).

Eine solche „Moralpredigt" von der Bühne herab birgt aber in sich eine große Gefahr:

„Öffentlichen Aufführungen wohnt ein Element inne, das die heimliche Lektüre eines noch so verdorbenen Buches nie hat: die Schamlosigkeit; das Spiel mit schlüpfrigen Vorstellungen wirkt von der Bühne geradezu verheerend durch das handgreifliche, lebendige Beispiel" (Avonanius, zitiert in Hermann Schlag, Das Drama, Essen 1917, 2. Aufl., S. 404).

Die Fehler des Naturalismus im Roman finden sich im Drama wieder und wirken dort infolge der Eigengesetzlichkeit der Bühne viel brutaler.

Trotzdem ist das Werk des Naturalismus nicht vergeblich gewesen. Im Theater herrscht mehr Wahrheit als früher, man lebt die Stücke und deklamiert sie nicht mehr, die Intonation der Sprache und diese selbst sind natürlicher geworden, die Verfasser vermeiden Monologe, Beiseitesprechen und Tiraden, und wir lernen die Gedanken der Personen aus ihren Handlungen und Zwiegesprächen kennen. Außerdem beschränkt man sich nicht mehr auf die Darstellung weniger auserlesener Klassen.

Spielhagen nennt das Aufkommen des Naturalismus eine Naturnotwendigkeit, indem er wie Zola auf die Fortschritte im Geistesleben überhaupt hinweist (Epik und Dramatik, S. 1/12). Er will jede Entwicklung der Kunst hinnehmen, behält sich aber das Recht vor, nach dem Maßstabe bestehender Kunstgesetze Kritik zu üben. Er sagt u. a.:

„So dürfte wohl der letzte Schluß sein, daß man Kunst und Kunstanschauungen seiner Zeit, wie die Jahreszeiten, wie das Wetter des Tages,

mit dem nötigen Gleichmut hinzunehmen hat. Auch sich lieber nicht den Kopf darüber zerbricht, eine wie lange Dauer ihnen beschieden sein mag. Vielleicht hat das Pendel noch längere Zeit zu schwingen, bevor es seinen äußersten Punkt erreicht; vielleicht ist es schon in der rückgängigen Bewegung" (Epik und Dramatik, S. 13/14).

Möge doch das Pendel recht oft dahin schwingen, daß es eine Literatur anzeigt in dem Sinne, wie Gottfried Keller in einem Brief an Auerbach (vom 25. Juni 1860) ausspricht:

„Ich halte es für meine Pflicht, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie, und so gehe es zu. Tut man dies mit einiger wohlwohlender Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der inneren Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der Tat und auch äußerlich wird. Kurz man muß ... dem allzeit tüchtigen Nationalgrundstock stets etwas Besseres zeigen, als er schon ist; dafür kann man ihn auch um so herber tadeln, wo er es verdient" (Meyer, Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Berlin, 1912, S. 364).

Benutzte Literatur.

A. Textausgaben.

1. A. Bruneau, La Faute de l'Abbé Mouret, Paris, 1907.
2. Busnach et Gastineau, Trois Pièces (L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille), Paris, 1885.
3. H. Céard, Tout pour l'Honneur, Paris, 1890.
4. O. Feuillet, Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre (Roman), Paris, 146e édit., 1893.
5. — Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre (Pièce), Paris 2e édit., 1859.
6. L. Hennique, Jacques Damour, Paris, 1925..
7. G. Ohnet, Le Maître de Forges (Roman), (Les Batailles de la Vie, vol. 2), Paris, 1885.
8. — Le Maître de Forges (Pièce), Paris, 48e édit., o. J.
9. Emile Zola, Les Œuvres Complètes, Notes et Commentaires de Maurice Le Blond, Texte de l'édition Eugène Fasquelle, Paris, 1929.
   a) Bd. 3, La Curée.
   b) Bd. 6, La Faute de l'Abbé Mouret.
   c) Bd. 8, L'Assommoir.
   d) Bd. 10, Nana.
   e) Bd. 11, Pot-Bouille.
   f) Bd. 34, Madeleine Férat, Thérèse Raquin.
   g) Bd. 36/37, Contes et Nouvelles.
   h) Bd. 38/39, Théâtre.

B. Darstellende und kritische Schriften.

1. P. Alexis, Notes d'un Ami, Paris, 1882.
2. Hermann Bahr, Die Überwindung des Naturalismus, Dresden-Leipzig, 1891.
3. Bédier-Hazard, Histoire de la Littérature Française Illustrée, Paris, 1924.
4. Berg, Leo, Der Naturalismus, München, 1892.
5. Le Blond-Zola, Denise, Emile Zola, Raconté par sa Fille, Paris, 1930.
6. Bornhak, Zola als Dramatiker, Zeitschr. f. frz. Spr. u. Lit., 1. Bd. 11, S. 29—40, 1889.
7. Bouvier, Bernard, L'Œuvre de Zola, Genève, 1903.
8. Ten Brink, Jan, E. Zola und seine Werke, Braunschweig, 1887.
9. Brunetière, Ferdinand, Histoire de la Littérature Française, Bd. IV, 4e édit., Paris, 1926.

10. Conrad, Michael Georg, Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann, Leipzig, 1902.
11. Dinar, André, G. Ohnet, Les Nouvelles Littéraires, 18. 8. 1934.
12. Doucet, Fernand, L'Esthétique d'Emile Zola et son Application à la Critique, Academisch Proefschrift, Den Haag, 1923.
13. Dujardin, Edouard, Die französische Literatur der Gegenwart (Deutsche Rundschau 102/04), 1924.
14. Engwer, Theodor, E. Zola als Kunstkritiker. Wissenschaftliche Beilage des Jahresberichts der städtischen Realschule in Berlin (Mahrenholz), 1894.
15. Ermatinger, Paul, Das dichterische Kunstwerk, Leipzig-Berlin, 1921.
16. L'Esprit Français, Ein Lesebuch zur Wesenskunde Frankreichs, hrsg. von Eduard Wechßler, W. Gabert, F. W. Schild, Frankfurt a. M., 1926.
17. Eulenberg, Herbert, Schattenbilder, Berlin, 1919.
18. Fejès, André, Le Théâtre, Naturaliste en France, Thèse de Doctorat, Lausanne, 1925.
19. Flemming, Willi, Epik und Dramatik (Wissen und Wirken, Bd. 27), Karlsruhe, 1925.
20. Freytag, Gustav, Die Technik des Dramas, Leipzig, 1863.
21. Journal des Goncourt, Bd. III, V, Paris, 1887 ff.
22. Handwörterbuch der Frankreichkunde, 2. Teil, hrsg. von Paul Hartig u. Wilhelm Schellberg (Handbücher f. Auslandskunde, Bd. IV), Frankfurt a. M., 1930.
23. Helbling, Carl, Die Gestalt des Dichters in der neuen Dichtung (Euphorion 27), 1926.
24. Hirt, Ernst, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Leipzig, Berlin, 1923.
25. Hörner, Richard, Die Erstlingsdramen des jüngeren Dumas La Dame aux Camélias und Diane de Lys, Diss. Tübingen, 1910.
26. Huret, Jules, Enquête sur l'Evolution Littéraire, Paris, 1891.
27. Konzelmann, Max, Vom jüngeren französischen Theater (Wissen und Leben, Neue Schweizer Rundschau 28), 1925.
28. Lanson, Gustave, Histoire de la Littérature Française, 23e édit., Paris, o. J.
29. — Histoire Illustrée de la Littérature Française, Paris, London, 1923.
30. — Manuel Bibliographique de la Littérature Française Moderne, Paris, 3 1925.
31. Laporte, Antoine, Le Naturalisme ou l'Immoralité Littéraire, Emile Zola, l'Homme et l'Œuvre, Paris, 1894.
32. Larroumet, G., Etudes de Critique Dramatique, Feuilletons du „Temps", 1898—1902, Paris, 1906.
33. Larousse du XXe Siècle, Paris, 1930.
34. Legouis-Cazamian, Histoire de la Littérature Anglaise, Paris, 1924.

35. Lemaître, Jules, Les Contemporains, Etudes et Portraits Littéraires, 1. série, Paris, 1890.
36. — Impression de Théâtre, 2. série, Paris, 1888, 7. série, 1893, 10. série, 2. éd., 1898.
37. Lipps, Theoder, Das Problem der Willensfreiheit, Leipzig, 1919.
38. Mueller, Karl, Wie erklärt sich die künstlerische Schwäche des naturalistischen Theaters in Frankreich? Diss. München, 1923.
39. — Das naturalistische Theater in Frankreich, Epochen der französischen Literatur, Bd. 8, München, 1930.
40. Merker und Stammler, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I—IV, Berlin, 1928—29.
41. Meyer, Richard M., Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, Berlin, 1912.
42. Oehlert, Richard, Emile Zola als Theaterdichter (Romanische Studien, H. 17), Berlin, 1920.
43. Pillet, Alfred, Die französische Literatur vom Ausgang des Naturalismus bis heran zur Gegenwart, Rektoratsrede, Königsberg, 11. 1. 1924 (Deutsche akademische Rundschau, 6/7), 1924.
44. Reyval, Albert, L'Eglise et le Théâtre, Essai Littéraire, Paris, 1924.
45. Rutenberg, A., Die dramatischen Schriftsteller des 2. Kaiserreiches, Berlin, 1872.
46. Sarcey, Francisque, Quarante Ans de Théâtre, Bd. VII, Paris, 1902.
47. Sarrazin, Joseph, Das moderne Drama der Franzosen, Stuttgart, 1888.
48. Schinz, Albert, Is French Literature going back to Naturalism? (Modern Language Notes), May 1905.
49. Schlag, Hermann, Das Drama, 2. Auflage, Essen, 1917.
50. Seillière, Ernest, Emile Zola (Politeia, Bd. 4), Paris, 1923.
51. Sleumer, Albert, Die Dramen Victor Hugos (Literarhistorische Forschungen, 16. Heft), Berlin 1901.
52. Spielhagen, Friedrich, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig, 1883.
53. — Neue Beiträge zur Theorie der Epik und Dramatik, Leipzig, 1898.
54. Schlismann, Aloys Robert, Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus, Diss. Zürich, 1903.
55. Suchier u. Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, 2. Bd., 2. Auflage, 1913.
56. Thieme, Hugo P., Bibliographie de la Littérature Française de 1800 à 1930, I/II, Paris, 1933.
57. Toulouse, E., Enquête Médico-Psychologique sur les Rapports de la Supériorité Intellectuelle avec la Névropathie, Emile Zola, Paris, 1896.
58. Vapereau, Dictionnaire des Contemporains, Paris, 1893.
59. Vizetelly, Ernst Alfred, Emile Zola, Sein Leben und seine Werke, Berlin, 1905.

60. Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur, 2. Bd., Leipzig, Wien, 1910.
61. Volkelt, Johannes, Ästhetik des Tragischen, München, 1917.
62. Wais, Kurt K. T., Henrik Ibsens Wirkung in Spanien, Frankreich, Italien, Braunschweig, Berlin, Hamburg, 1933.
63. Wehrmann, Karl, Über die Technik Zolas, ZfS. 18, 1896.
64. Wiegler, Hans, Geschichte und Kritik der Theorie des Milieus bei Emile Zola, Diss., Rostock, 1905.
65. Zola, Emile, Mes Haines, Œuvres Complètes, Bd. 40, Paris, 1929.
66. — Le Roman Expérimental, Œuvres Complètes, Bd. 41, Paris, 1929.
67. — Le Naturalisme au Théâtre, Œuvres Complètes, Bd. 42, Paris, 1929.
68. — Nos Auteurs Dramatiques, Œuvres Complètes, Bd. 43, Paris, 1929.
69 — Les Romanciers Naturalistes, Œuvres Complètes, Bd. 44, Paris, 1929.
70. — Documents Littéraires, Œuvres Complètes, Bd. 45, Paris, 1929
71. — Correspondances, Œuvres Complètes, Bd. 48/49, Paris, 1929.
72. — Mélanges, Œuvres Complètes, Bd. 50, Paris, 1929.

Lebenslauf

Am 12. Februar 1894 wurde ich, Werner Schildbach, als Sohn des Lehrers Otto Schildbach und seiner Ehefrau Ida, geb. Lahse, in Halle (Saale) geboren. Ich bin evangelischen Bekenntnisses und deutscher Reichsangehörigkeit. Von Ostern 1900 besuchte ich ein Jahr die Volksschule und von 1901/08 die Mittelschule in Halle. Von 1908/14 bereitete ich mich auf der Präparandenanstalt und dem Lehrerseminar in Merseburg auf den Lehrerberuf vor und bestand am 24. 1. 1914 die erste Lehrerprüfung. Am 1. 4. 1914 trat ich als Einj.-Freiwilliger in das Füsilierregiment Nr. 36 ein und zog bei Kriegsausbruch ins Feld an die Westfront. Am 7. 9. 1914 geriet ich verwundet in französische Kriegsgefangenschaft, aus der ich erst am 5. 2. 1920 zurückkehrte. Am 29. 1. 1929 legte ich die Mittelschullehrerprüfung in Französisch und Englisch und am 21. 10. 1930 die Ergänzungsprüfung im Lateinischen ab. In den Jahren 1920/22 und 1929/30 hörte ich an der Universität Halle auf Gasthörerschein in Pädagogik und nahm an französischen und englischen Übungen teil. Von 1930/34 studierte ich Französisch, Englisch und Philosophie.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Lektoren: Béguin, Frischeisen-Köhler †, Hertz, Klincksieck †, Lavoipière †, Menzer, Pensa, Remus, Ritter, Rummel, Science, Sommerlad, Utitz, Voigt, Voretzsch, Weyhe.

Ihnen allen danke ich an dieser Stelle. Ganz besonders aber drängt es mich, meinem verehrten Lehrer, Herrn Geh. Reg.-Rat Professor Dr. Karl Voretzsch, aus dessen Seminarübungen diese Arbeit hervorgegangen ist, meinen tiefgefühlten Dank für alle wohlwollende Förderung und Unterstützung auszusprechen.